

BBC 音乐导读 37

沃恩·威廉斯 交响曲

Vaughan Williams Symphonies

Hugh Ottaway 著

老 耀 译

花山文艺出版社

图字：03—98—006号

图书在版编目（CIP）数据

沃恩·威廉斯：交响曲/（英）奥特韦（Ottaway，H.）著；老耀译.—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC音乐导读；第37册）
ISBN 7-80611-675-3

Ⅰ.沃…　Ⅱ.①奥…②老…　Ⅲ.威廉斯-交响曲-音乐欣赏　Ⅳ.J627

中国版本图书馆CIP数据核字（98）第26132号

BBC音乐导读 37

沃恩·威廉斯：交响曲

Hugh Ottaway 著　老耀译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

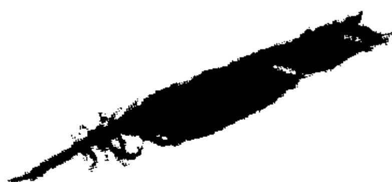
美术编辑：赵小明　　**责任校对**：李　鸥

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　4.375印张　71千字　1999年4月第1版
1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：8.00元
ISBN 7-80611-675-3/G·68



献给 *Jane*

作曲时首要的原则……并非炫技或故弄玄虚，而在于回归人的自然本性。

沃恩·威廉斯



目 录

序 言

英国的交响曲几乎完全是二十世纪的创作。1903年，当沃恩·威廉斯开始为合唱团和乐团谱写后来演变为《大海交响曲》（A Sea Symphony）的歌曲时，埃尔加（Elgar）尚未以一名交响曲作曲家的身分崭露头角。而且，虽然看似意外，埃尔加的《第一号交响曲》（1908）是永久保留曲目中最早的一部由英国作曲家所创作的交响曲。它的价值即刻就为人们所认识了，仅一年多的时间，就迎来了百场演出，然而沃恩·威廉斯的《第六号交响曲》在四十年之后才接近（不是等于）这个纪录。到沃恩·威廉斯完成了他的《第九号交响曲》——1958年，也就是在他去世之前几个月八十五岁的高龄——的时候，以沃恩·威廉斯、巴克斯（Bax）、沃尔顿（Walton）、鲁布拉（Rubbra）和蒂皮特（Tippett）这些风格迥异的作曲家们作为代表（还不包括比较次要作曲家）的英国交响曲已经成为我们音乐复兴的中心特色。我们之

所以说沃恩·威廉斯在带来这项运动中扮演了重要角色，就是为了要说明这个明显的事实：在这个时期的大部分时间内，他始终积极地投入英国的音乐生活，不仅是作为一名作曲家，还是一名教师、一名指挥家、一名组织者，而且逐渐成为年轻人的导师。他的每一部交响曲，从第二号《伦敦交响曲》(London)到第七号《南极交响曲》(Antartica)都给人持久的印象；每一部都创造出了它自己的富于想像力的世界，并让人觉得它标志着作曲家自身的发展已进入了一个新阶段。除去《南极交响曲》这个特例之外，没有一部作品是人们能预料的。当《第八》和《第九号交响曲》出现的时候，音乐界的气候正在变换之中，两部作品都被低估，《第九号交响曲》的重要意义在很大程度上被忽视了。

就最深层而言，沃恩·威廉斯是一名凭借想象而非依赖理智的直觉的作曲家；一名声音的诗人，他的感觉无论多么复杂，通常都可以被看作是他对于经验的基本反应。他试图上升为理论的惟一音乐观点则是涉及人类问题和社会问题的，而不是技术问题：

……艺术，就像慈善仁爱一样，应该先从家中开始。倘若它具有一定价值的话，它必须从艺术家

> 自身生命、从他所生活的社会，以及他所从属的民族中发芽滋长。再者，作曲家绝对不能将自己封闭起来思考艺术，他必须与他的伙伴们生活在一起，使他的艺术成为那个社会整体生活的一种表现——如果我们单纯追求艺术就不能发现它。

但是当他在争论这些观点——例如在《谁需要英国作曲家》(Who wants the English Composer, 1912) 及《民族音乐》(National Music, 1934) 中——的时候，他并没有像提倡实践——他的直觉与常识告诉他此乃正确之举——一样作理论上的讨论。

对于所有在实际音乐创作中与他相遇过的人们而言，常识判断是最明显的标准。加上他对矫揉造作、附庸风雅——也就是他称之为“禀性高尚”——的真正厌恶，以及他的许多小型作品所表现的“有用的”性格，都有助于人们勾画出一个朴素坦诚的英国人形象，纯而又纯。他很可能喜欢这一形象，部分原因是这一形象有一种“真”的因素——即在那些与他朝夕相处的人们身上所存在着的“真”——另外部分原因则是这一形象可以作为一种防卫，将内心的艺术家保护起来。一名凭借直觉行事的艺术家总是极易受到人们的攻击，沃恩·威

廉斯也不例外。他情感炽烈，内心燃烧着火焰，这一点远远超出人们普遍对于他的认识范畴，即使是那些深深地欣赏他的音乐作品的人们。他那激起的感情爆发，固然人人皆知，却很少作为一种“标志”而为人所见。他年轻时，有一次去观看了马勒指挥《特里斯坦与伊索尔德》（Tristan und Isolde）的演出之后，他彻夜未眠。这是一种引人注目的马勒似的反应，是值得书上一笔的。他的音乐中出现了强烈的神经质和兴奋不安。即便是在那些基本精神仿佛完全是沉思和“稳定”的作品之中，这也是一种强大的因素。想想看，《塔利斯主题幻想曲》（Tallis Fantasia）的高潮或《田园交响曲》（Pastoral Symphony）的终乐章那突如其来的令人感动不已的情绪激昂的段落，或《第五号交响曲》前奏曲中弦乐的迸发……并且在所有这些例子之中，其音调都是富于幻想的（visionary）。

但这并不意味着我们打算将沃恩·威廉斯归属于后浪漫主义的流派，虽然事实上他属于这一代人。（他出生于 1872 年，与斯克里亚宾〔Skryabin〕同年！）他从十九世纪所继承下来的并不是浪漫主义的苦痛，而是对交响曲的见解以及对艺术家想像力的那种几乎是虔诚的评价。他已使这些改观，但根是扎在那里的。尽管存在

着反对意见，特别是在权威性的传记里[1]，但这种观念继续存在，即认为沃恩·威廉斯的交响曲是与某种事物“有关”的：不是关于伦敦，也不是关于大海或南极——这些只是外部，有几分像是附带事件——而是与作曲家的真实观念有关的事物。这需要非常仔细地讨论。反对的意见来自一些批评家，他们坚持认为他的这一部交响曲“表示”战争，而另一部“表示”和平——如此等等。他们甚至于宣称，除了《第八号交响曲》之外，沃恩·威廉斯的所有交响曲皆为标题交响曲。然而，这是另一个问题；标题音乐，恰当地说，是有意识地设计而成的，而弥漫于沃恩·威廉斯最优秀的音乐作品中的那种“感觉”，正好是从意识层以下涌现出来的。

二十世纪四十年代和五十年代中，常常采用预言性或精神探求这类字眼来谈论他的音乐是完全可以理解的。这种研究方式所带来的麻烦之一，便是其中潜伏着的感伤情绪。作曲家本人，那位“不同凡响的普通人物”（麦可·甘乃迪语）曾不得已地谱写了大量玩笑性质

---

[1] 乌尔苏拉·沃恩·威廉斯（Ursula Vaughan Williams），《R. V. W.》（牛津，1964）和麦可·甘乃迪（Michael Kennedy），《The Works of Ralph Vaughan Williams》（牛津，1964）。

的标题音乐的旋律，我猜想，他正是期望能够与先知的感伤主义者们相对抗。但是，最主要的障碍是“精神旅游”学派采取了将沃恩·威廉斯的真实的想像力里面的张力和冲突加以模糊和歪曲的方式。其实，将他的每一部交响曲——直到《南极交响曲》都视作在不同方向上的一次探索，要比将它过于密切地和班扬（Bunyan）或《天路历程》（The Pilgrim's Progress）相比拟要好得多。或许我们应该提醒我们自己，与班扬作品有着明确联系的是《第五号交响曲》，散见于《第六号交响曲》中“调式－自然音阶”（modal-diatonic）的大胆运用在最后三部交响曲中不复再现。在那里我们发现了一种悲剧性的然而却是心情开朗的人性色彩，这种人性色彩便是沃恩·威廉斯最后阶段作品中的主要倾向。

较少约束地理解张力和冲突，这是期待已久的了。“他在沙特尔修道院和剑桥大学的最后一些年期间是一名无神论者，虽然他后来又不知不觉地陷入了不可知论，但他从来没有成为一名立誓信教的基督教徒。”这就是乌尔苏拉·沃恩·威廉斯的评论，别无他言❶。确实，关键就在于沃恩·威廉斯和托玛斯·哈代（Thomas

---

❶ 见前引书。

Hardy）一样，是第一代深深依恋着过去的无神论者，也就是说，是一名失望的有神论者。这一含意是无限广泛的，人们将他与哈代进行比较时，则尖刻地强调哈代的《公牛》（The Oxen），他的这首诗是沃恩·威廉斯用来进行谱曲的[1]。从哈代对于英国南方，对于斯土斯民，以及所有造就了他们这一切的东西所怀有的那种深深的情感当中，人们可以想像得出这是一种挽歌般肃穆的情感；人们首先可以想像到的是，他在面临生命的悲剧时那种悲天悯人的心态，以及他想像力中的那种宏伟壮观的景象——或者，毋宁说完全是一种沃恩·威廉斯式的宏伟壮观与一种亲切情感的混合，一种宇宙幻景与朴实的抒情色调的混合。人们有强烈的愿望做更进一步的比较，因为这两位艺术家有着如此之多的共同之处，在风格素质方面的相似，绝不少于他们在人性色彩方面的相似。沃恩·威廉斯对于英国人世代流传的民歌的崇敬——他对于这些没有留名的英国人怀有一种深深的、发自内心的同感——他对于调式的热爱，对于采用古代表现风格的嗜好——这一切都与哈代作品的精神并行不悖。但是这种比较，只要能够帮助我们充分理解一个在

---

[1] 圣诞节清唱剧《今朝》（Hodie）中的 No.7。

思想上与基督神学格格不入的人，如何能够被基督教传统（作为人类希望的化身）所深深感动的原因，那么这种比较就是有意义的。倘若我们能够充分理解交响曲的话，我们就必然会对沃恩·威廉斯作品中基本的张力有所洞察：它存在于从前人那里继承下来的道德观念和信仰观念之间，缩于《第五号交响曲》中，也在《第六号交响曲》尾声中达到极致的心灵的孤寂。

在作曲家的整个一生中，交响曲的创作始终按照一个颇为规律的间隔。但在他生命趋近于结束之时，他的创作速度则加紧了，作品与作品之间衔接得比较紧凑。最后三部交响曲无疑反映出了颇为类似的创作方向，这三部交响曲总是被人们联系在一起。其他作品，通常也是以三个为一组来划分，因为第一至第三号交响曲都具有描绘性的标题，而第四至第六号交响曲则仅是因为它们的调性，尽管这并不是重要的原因。从音乐上来说，早期和中期交响曲作品的区别就在于后者更充分地集中和吸收音乐材料，这意味着《田园交响曲》（第三号交响曲）很应该属于后者。然而，总的来说，最好还是采用熟悉的分类方式。

下面目录中，每一标题的下方是作品第一次演出的细节：日期、演出赞助者和演出地点、指挥家的情况。

纯属实用性质的小修改就没有再加以注明，例如 1950 年在《田园交响曲》的乐谱中所做的修订。

1903～1909 **《大海交响曲》**。1910，里茨音乐节——沃恩·威廉斯，1923 年修订

1912～1913 **《伦敦交响曲》**。1914，F. B. 埃利斯（F. B. Ellis），伦敦——托伊（Toye），1918、1920 及 1933 年修订

？～1921 **《田园交响曲》**。1922，皇家音乐协会，伦敦——博尔特（Boult）

1931～1934 **《f 小调第四号交响曲》**。1935，BBC，伦敦——博尔特

1938～1943 **《D 大调第五号交响曲》**。1943，亨利伍德逍遥音乐会，伦敦——沃恩·威廉斯，1951 年修订

1944～1947 **《e 小调第六号交响曲》**。1948，皇家音乐协会，伦敦——博尔特，1950 年修订诙谐曲

1949～1952 **《南极交响曲》**。1953，哈勒音乐会，曼彻斯特——巴毕罗里（Barbirolli）

1953～1955 **《d 小调第八号交响曲》**。1956，哈勒

	音乐会，曼彻斯特——巴毕罗里，1956年修订终乐章
1956~1957	**《e小调第九号交响曲》**。1958，皇家音乐协会，伦敦——萨金特（Sargant），1958年修订

正如在他之前的埃尔加一样，沃恩·威廉斯接受了交响曲的传统创作方法。除了在许多方面都别具一格的《南极交响曲》之外，他所有的交响曲都是常见的四个乐章的形式。从《第一号交响曲》至《第六号交响曲》中的绝大多数乐章的形式，都是遵照一些建立完善的原则——奏鸣曲式、缩减的奏鸣曲式（慢乐章）、诙谐曲以及三声中段（trio）等——不过这些形式是按照创作思想的个性而逐渐改变了的。以奏鸣曲乐章为例：那种传统既受到挑战同时又受到支持、形式上遵守而精神上又与之矛盾的方式不能不使人感到震惊——比如说《田园交响曲》和《第五号交响曲》的开始乐章，它们是富于抒情表情的，几乎没有传统上所理解的那种奏鸣曲的冲突。但我们在那些终乐章中却可以发现极为自由和变化多端的设计；也正是在这种地方，沃恩·威廉斯为交响曲形式做出了他个人最大的贡献——交响曲的“尾

声”（epilogue）。

交响曲的尾声

沃恩·威廉斯交响曲的创作几乎总是显示出一种沉思的倾向——既沉思，又带有修饰的色彩（修饰润色与戏剧性是泾渭分明的）。他的思想是以深思熟虑，或者是以热情洋溢为特征的。“深思熟虑”的风格在他的慢乐章中表现为自然抒情的气质，而在作品的其他地方，它却面临着结构和对比的问题，以及提供一种完整和统一的感觉这个根本任务的问题。作曲家本人的自然冲动常常引导他走向一个宁静、沉思的尾声，作为确定一个乐章的手法，并给它一个最后的透视：一个深刻有力的范例——因为这同样也是他作品的第一乐章中真正最富于戏剧性的——乃是《第四号交响曲》开始的快板。而且，像《伦敦交响曲》和《田园交响曲》的诙谐曲那样实质上是十分活跃的乐章，却因肃穆沉思的音乐而变得宁静了，这种音乐最终地、出人意料地改变了总体效果。交响曲的尾声是终乐章的相同技术的一种扩展，其使命就在于对整部作品作一个最后的透视。这基本上是一个结构上的任务，抒情的表情并不充分。

沃恩·威廉斯常常在与第一乐章有关的某些主题环节上找到解决问题的方式。对他来说，最明显的先例是在勃拉姆斯《第三号交响曲》的末尾：终乐章强有力的第一主题在一个沉思的增音中转变，而第一乐章中两个最值得注意的动机则平静地再现。我们被告知这是一个扩展了的结尾（coda），但实际上它是整部作品的尾声——我们几乎可以说这是沃恩·威廉斯式的尾声。其基本特征早在《大海交响曲》中就已经十分明显了。长长的终乐章“探险者”其埃尔加风格的暗示及其大而有力的陈述，像是要在不断重复的“向前航行”的命令上以 *ff* 结束。它的确几乎要在那一点上结束；但是，接着就有一个延长和转调——返回这一乐章原来的降 E 大调——并在标志着“很缓慢”（molto adagio）的四页篇幅中渐渐消失（niente）而结束。终乐章的主要主题之一好像改变了；至今这一主题更加“片段”化了，并且由于两个交替和弦的逐渐出现而富于表情地黯淡下去，这两个交替和弦非常平静地统辖着结束时的几个小节。就它与第一乐章的主要主题的关系而言，它虽然是短暂的，但意义颇为重大。所有这一切确实都是预示性的。

在《伦敦交响曲》中，其尾声是作为整个音乐设计

的最基本的部分出现的，它可以与宁静的引子相媲美，这两种特征将作品的“情节”全部纳入了一个深深沉思的框架之中。十分相似的情况也发生在四十年之后的《南极交响曲》里。值得注意的是，在这两部作品之中，渐渐消失的终止（niente close）使听众进一步回顾在一种痛苦的、悲剧性的景象中达到高潮的“情节”：《伦敦交响曲》的终乐章，虽然是一个有瑕疵的乐章（见第44页），却通过音乐意象之确实性，特别是悲惨的、高潮的意象——这种意象在他后期的交响曲中屡次出现——而引人注意。

谱例 1

Andante con moto

a

f appass. ff ff

b

dim.

谱例 1 是我们在开始部分所听到的。在尾声之前的高潮时，冲击达到了最高限度，尾声本身的 *a* 和 *b* 被宁静而不祥地召回，以至于结束小节中的 G 大调那温馨的声音远远未能把它抵消。从精神意义上来说，或者是从音乐意义上来说，我们在这里捕捉到《第六号交响曲》尾声的一个遥远的暗示，那凄凉的调子——它对于作曲家以后发展的重要意义甚至到现在都没有被人充分地意识到。

尽管在不常见的情况下曾把四个乐章毫无停顿地演奏下去，《第六号交响曲》的尾声本身却是一个终乐章。在《第五号交响曲》和《第四号交响曲》中，尾声是终乐章的一个重要的组成部分，并使人感觉到它使整个作品臻于完善，无论在音乐上还是在精神上都是如此；它是沃恩·威廉斯交响曲创作方法给人留下深刻印象的一项证明。因为在其音调和气质方面，这两部交响曲——“激烈的”《第四号交响曲》，“宁静的”《第五号交响曲》——都无从做更多的区分。在前七部交响曲当中，只有《田园交响曲》确实没有这样的尾声。但这是误解，因为该终乐章自有它自己的开场和尾声，其中有一个女高音独唱声部把代表着整部作品特色的调式的（modal）和五声音阶的（pentatonic）要点概括起来，从

而完成了尾声的作用——达到特别美好的效果。在《第八号交响曲》和《第九号交响曲》中尾声被免除，这个事实是说明沃恩·威廉斯最后阶段创作特点的又一个特别重要的线索。

前三部交响曲

这三部作品中的每一部都标志着沃恩·威廉斯把握交响曲这种表现方式的一个不同的阶段。《大海交响曲》是用一组各式各样的乐思构成的，作曲家把它们勉强凑成一个首尾连贯的陈述，费力地用了好几年才写成。那是他第一部大型的作品。它之终于成为一部交响曲意义重大，是才能超越环境的一大成功。因为就是这一部抱负不凡的总谱，最初只是以“大海之歌”出现的，仿效斯坦福（Stanford）；直到1906年沃恩·威廉斯才开始把它叫做他的海洋交响曲（Ocean Symphony，原文如此）。甚至那时还有很多地方被删除和改写，其中有些是在大总谱写成之时删改的。有的时候一个乐章完全被放弃，虽然它的一个片段还残存在终乐章里❶。

《伦敦交响曲》的结构比前一部交响曲的结构要强

❶ 完整的叙述是麦可·甘乃迪文献记载，同前引书。

有力得多，而这部作品就某种意义而言，仍是一部组合起来的作品。作曲家告诉我们说，在他的朋友巴特沃斯（Butterworth）的怂恿之下，他试图将已经写好的音乐章稿谱写成一部关于伦敦的交响诗（！），并决定采取交响曲的形式。当然，这话有几分玩笑，但并不意味着事情没有根据。乐思当然是博杂不一的，其统一也在某种程度上依赖于作曲家那时已经确定了的个性以及他那非常熟练了的精雕细琢的技巧。不过，这部作品具有一种动势，一种丰满，一种只能被看成是交响曲才具有的肯定的效果。

《伦敦交响曲》是一部"作得很好"（well-made）的交响曲。用一句评论《田园交响曲》的话来说，看上去好一副为人师表的样子！因为《田园交响曲》是沃恩·威廉斯的第一部其目的和方法相协调的交响曲。它特别值得注意的成就，就在于这部乐曲明显地无视那些使一部交响曲"运转起来"的惯用手法：大规模的对比、各种各样的情绪和速度、人们所理解的旋律等。而代替这些的——无论是在什么样的外观之下——是我们看见了一种心荡神驰的、沉思的内涵，起初难以把握，然而其音响的魔力却不可思议地难以抗拒。那富于想像力的构思之独特性无需证明；它存在于风格中，存在于作曲家音

乐思想的特有风格之中。

沃恩·威廉斯通过这前三部交响曲而获得的进展，就像他在曲式掌握的深度上所获得的进展一样，实际上是在风格和表现力方面的进展。《大海交响曲》中表现出了不少帕里（Parry）或斯坦福的风格——带有传统痕迹的庄严雄伟的大合唱的风格——也有不少埃尔加的风格，特别是在终乐章之中。除此之外还有不少别的相似之处，但其间的不协调性则是不可避免的。虽然沃恩·威廉斯的音乐最为决定性的音乐造型经验，即对于民歌、对于伊丽莎白时代和雅各宾时代的音乐的“发现”，是从这一时期开始的，然而这些音乐的转换效果似乎是断断续续的、不确定的。在《伦敦交响曲》中，不管怎么说，无论是旋律还是和声，自始至终都是非常独特的，前者主要是由于受了民歌和调式（modes）的影响，后者则由于大调和小调三和弦大胆的并置，它已经使帕里产生了某些迷惑[1]。这种对于普通和弦的处理方法，无疑是被在伊丽莎白时代音乐中找到的所谓“交错关

[1] 帕里宣称《大海交响曲》为“大手笔，充满了高贵的时刻，也充满了不适当”。这“不适当”（impertinences）无疑包括了对于和声所作的某些大胆的改变。

系”（false relations）所加强——例如沃恩·威廉斯最为辉煌的弦乐乐曲《塔利斯主题幻想曲》（1910）——但还有更进一步的促进因素来自完全不同的方面。

1908年，在自认为他是“笨拙乏味……但还有一点法文修养可资利用”之后，沃恩·威廉斯便到巴黎去随拉威尔（Ravel）学习了。他主要致力于管弦乐配器法的研究，而他对于色彩及织体（texture）的感觉——这种感觉迄今为止是建立在由帕里和斯坦福传授的严格扎实的、德国式的原则基础上——获得了一个新的方向：某种在《大海交响曲》中时常出现的东西，而在《伦敦交响曲》中它是全面认识这部音乐的一个要素。但他的“法国热”——他这样称呼它，并没有在此停步；他的音乐知识不仅来自于拉威尔，还来自于德彪西：德彪西大大地加强了他从一个点到另一个点地自由运行和弦的能力——就是通常所说的“块状和弦”(block chording)。他根据需要而采用某种东西，而不是使自己成为某人风格的奴隶。

在《田园交响曲》的音乐语言中，这些因素是完美地融合起来了。其风格从总体来说是抒情的，甚至在感觉上是声乐的：调式的和五声音阶的旋律片段来回飘动，转来转去，这些片段不是将听众的注意力集中于一

种单一的音乐线条之中，就是将它们交织在一起，形成一种色彩斑驳的织体。块状和弦的音型也很突出，如今它具有了更大的自由度，往往与旋律的调性及和声的暗示相矛盾。于是出现了一种音乐语言，它具有多种色调的表现力，它表现激烈的情调毫不逊色于表现宁静。海斯蒂娜（Heseltine）关于母牛凝视大门的音乐的笑话是引起误解的，正确的理解应该是《田园交响曲》是一部强韧和令人不安的作品，也是一部极其美丽的作品。

大海交响曲

> 他就像一头巨大笨拙的海豚，在乐思的海洋中挣扎着、大声地喷气喷水；然而到了最后，在经过了巨大努力和英雄式的顽强奋斗之后，出现了……真实可爱的个性，谨慎、谦虚，几乎是带有歉意的。
>
> 塞西尔·格瑞（*Cecil Gray*）
>
> 《大海交响曲》以歌曲的形式开始和结束，而作为一首歌曲来说，它是庞大的。作为一部交响曲，它则在体积方面显得“畏缩”，造成这种畏缩的原因是由於它本身在音乐和技巧两个方面不够成

熟。

赫伯特·福斯（*Hubert Foss*）

《大海交响曲》引人注意的地方，并不在于它是一部有缺点、有毛病的作品，而在于它具有这样一种持久的生命活力。甚至到了现在，只要演奏得好，便可以使其钦佩者们赞叹不已。的确，其音乐中最糟糕的小片段是多愁善感的，与那一时期的小乐曲是同一类，有许多是从其中衍生出来或是无技巧地构成的，或二者兼而有之。但福斯采用“庞大”（huge）这个字来形容它是正确无误的。这个“庞大”，我猜想是指音乐的气氛，作曲家在努力克服大量风格上与形式上的问题的过程中，把他本人和他的歌唱家们推向这种气氛的极限，这便是格瑞所要谈论的本意。但不管怎么说，这样一种冲力永远不是用崇高的意图这种字眼所能阐释的，它必定是指一种才能的造诣，一种已经实现了的个性风格。

歌词来自惠特曼（Whitman）的《展览会之歌》（Song of the Exposition，第一乐章的开始部分）、《海洋漂流》（Sea Drift，第一至第三乐章）以及《通向印度的路》（Passage to India，终乐章）。在沃恩·威廉斯的选择之中，只有该谐曲的歌词是纯粹描述性质的，其余则是

将海洋视作人类努力奋斗的象征，或一种对于意志和精神的挑战。音调是乐观的，惠特曼对于人的手足情谊与和睦的强调有力地贯穿在作品之中。曲子是为女高音和男中音独唱、合唱和管弦乐团谱写的。从音乐上来讲，这里有两个再现的乐思，其中之一是和声性质的——一个小调和弦让位于一个高出大三度的大调和弦（谱例2）——另一个是旋律性质的（谱例 3*a*），但这些是用来为表情服务，而不是严格的结构要素。更透彻和更有力的统一力量是旋律的写作，其中，三连音和二连音是联手进行的。这种节奏型的特征——我们在谱例 3 中马上就可以看到，可能是由海洋的运动而唤起的灵感，但它正是作曲家最根深蒂固的创作习惯的一种，就和他的签名一样为他个人所特有。

作品的开头是壮丽的，音乐意象的效果几乎是视觉可见的：

谱例 2

Andante maestoso
Brass
ff
Chorus
Be - hold, the
sea it - self

以下的两个合唱乐句，歌词都是一望无际的海洋，胸膛起伏集中地表现了这部作品不成熟的一个方面，*a* 的力里由于过于从容和传统的应答，即 *b*，而被削弱：

谱例 3



但是，其庄严宏伟则强有力地持续着。当歌词进行到“看，那来来去去的轮船”时，一个新的旋律出现在管弦乐团的低音声部中，这一旋律后来引出发展部曲谱当中最为扩展的片段（所有勇敢的舰长的象征）。因为这一开始乐章竭力试图使歌词的需要与奏鸣曲式那特有的紧张度相调和——是紧张度而不是形式。发展部出色地以最初的铜管乐动机为开始（谱例 2），起初是 c 小调，接着是 E 大调，从而以一种意外的方式再现开端时的降 b 小调与 D 大调的关系。再现第二主题群的主题没有问题，主要主题的返回（谱例 3）更具有最后终结的性质。在宁静的、富于想像力的结尾——由两名独唱演员的大合唱产生的漂亮的织体，在此再分为八个声部之前是一段对于开头歌词非常内在的回忆（*p*，神秘的）

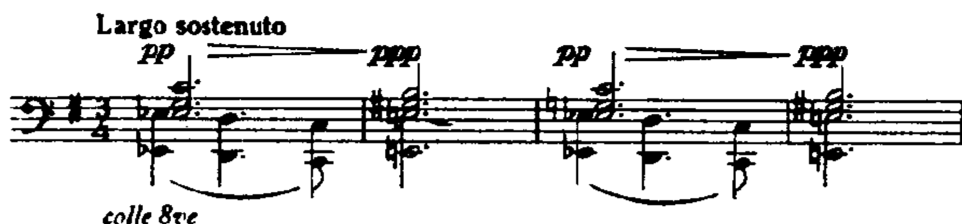
“看哪，大海”。采用的是c小调并回到原处，在调性上也在旋律上，都回到呈示部结尾处“像你那样地野性未驯”的地方，这是特征十分鲜明的一笔，它深深地影响了终结和收束的D大调。还有一点值得注意的便是，这个乐段实际上已经为慢乐章的开始埋下伏笔——无论是在调性上还是在情绪上。交响曲的冲力在这里起着作用。

作品出现的曲式可以说是全景式的（如《南极交响曲》）。但其紧张性、作品的内部联系以及推进的趋势，都足以给人真正的第一乐章的感觉。乐章最具插段性质的部分出现得很早：快板（今天，一首有力而简短的宣叙调）和行板（为所有民族的水手而歌唱）共同构成了第二主题群。然而，段落的对比展示出音乐对于歌词的真正呼应，具有戏剧性的效果。快板以其调性色彩与调性直率的转变，而成为整部作品中最为“解放”的段落。虽然这一段落我们没有再次听到，但它却激起了发展部开始处的女高音的独唱“大海上飘扬着各自不同的民族旗帜”。

作品的慢乐章“独自在夜晚的海滨上”，是一首为男中音独唱与部分合唱（semi-chorus）而谱写的歌曲，大合唱只是在高潮处方才简短地进入，但最有意思的还

是管弦乐团：例如在这一乐章的开始之处，c 小调与 E 大调（参看谱例 2）在沃恩·威廉斯所特有的“深沉安静”的和弦中并置，这种和弦便是沃恩·威廉斯作品的“根基”：

谱例 4



乐章的结尾也是预示性的。它标注着“十分安静的”（molto tranquillo），是对最纯粹、最宁静的 E 大调中间段落——结构是简单的 A – B – A——的那个卓越的音型的追忆；这是那些真正简洁的方式的一种，就像我们在《伦敦交响曲》和《第五号交响曲》中发现过的那样，在以后几部交响曲中，这种手法的“丢失”是很值得注意的。

下边的 g 小调诙谐曲，以一个如今人们已经熟悉的和声乐思的变体作为开始：

谱例 5



将它与谱例 2 和谱例 4 做一比较，就可以看见，大调和弦变成了其关系大调——降 B 大调，而不是 B 大调。这里是一种简单、稳定的调性关系，作曲家将其纳入传统方式中加以采用，以作为奏鸣曲结构的基础。为“大军舰”所创作的宏大的曲调——另一幅几乎看得见的形象——用的是降 B 大调：那些大谈特谈诙谐曲和三声中段的人，将其视作三声中段，其实他们从来不曾真正地聆听过，因为这一曲调的特点和目的都不是对比，而是高潮和完成。其音乐效果得到了准确的评价，它的本质是交响式的，而不是分段的（sectional）或插段式的（episodic）。其曲调本身既引起人们将它与帕里或埃尔加的曲调相比较又无法与它们相比较；十分清楚，只有那谱写了“为了一切圣者”（Sine nomine）的人，才能创造这一曲调并具有同样宽广调和的气质。请注意乐章结尾处的特征：

谱例 6



虽然在这里出人意料，但这个带有特有紧张度的小音型在沃恩·威廉斯的交响曲中，则是一次又一次地听到。

在一个短的、主要是管弦乐的转换段落之后，两个主题都在一个大减缩的形式中再现，分别采用了 g 小调和 G 大调。这是这样一个乐章，它的歌词几乎全是由音乐推动的。因为歌词的描写是松散的，根据音乐的需要，那些诗行可以分离，也可以拼合与重复，难怪其结构是那样地坚实。这支令人感到欢乐的、外向性的曲子——它以“海”（The Waves）作为其标题——并不打算从管弦乐之精妙的角度与《海》（La Mer）竞争，但其意象绝不是陈旧的，它的气魄是有感染力的。

在终乐章“探险者”中，作曲家给自己设定了一项几乎是不可能的任务。它的歌词比其他三个乐章加在一起还要长，而且是惠特曼式的最令人眼花缭乱的抽象。音乐的结构注定是膨胀的。为什么作品要采取这种形式呢？毫无疑问，下列的诗行便是解答问题的线索，这些诗句出现于作品快要结束的地方：

> 哦，不顾一切的灵魂啊，我与你，你与我一道去探险，因为我们要去那水手们还不敢去的地方，我们将要使轮船、我们自己以及一切，都经历一次冒险！

这里，诙谐曲的“大军舰”变成了人的本身，而海洋则意指他那“不满足的灵魂”无限的世界。除了它内在的魅力之外，这一主题还有与慢乐章表达的思想联系到一起并将终乐章提高到一个更高层次的优点——理论上是如此。

即使歌词诗文更容易处理，沃恩·威廉斯在那时是否具有充分的把握来驾驭这样一个主题仍然是可疑的。格瑞的“喘气”是合适的，但是它在这里，在这最为雄心勃勃的乐章中就值得注意了，我们发现了最大的风格上的混淆，包括一两处难以令人相信的感伤情绪。

那柔和、齐奏的开始部分（庄严而很缓慢的柔板）唤起了人们的期待，特别是当它紧随诙谐曲直到结尾时：其秘密就在于新调（降 E 大调）和旧调（G 大调）之间的降低下中音关系。但不久就看出来这富于表现力的音调出了问题。沃恩·威廉斯在此需要的是《约伯》（Job）和《第五号交响曲》中的音乐语言；他所求助的是埃尔加风格中的那种“高贵”的气质——而他清楚这一点。反对的理由不在于这音乐是衍生的。但毕竟在这作品的其他许多地方让人感到是衍生出来的，然而就它的情况而言，又或多或少是正确的。不，反对的理由认为作品的音调有毛病：一种拟埃尔加式的庄重对于像

“莫测高深的目的，预示某种隐秘的意图”（声乐总谱〔vocal score〕，第 84 页）这样的歌词来说是不适宜的。音乐几乎立即发生了变化：有关亚当和夏娃以及“他们的无数子孙”的思想激起了一个调式的曲调，它具有游行圣歌（processional）的特点，并与霍尔斯特（Holst）的风格相近似。这是有根据的，但它和来自《杰隆修斯》（Gerontius）中的一个抄袭混在一起（第 88 页），当唱到“名副其实的先知”时，不管前面结构连贯的三和弦及干脆的调性转换（第 92 页），埃尔加再一次即将到来。沃恩·威廉斯曾经期望向埃尔加学习，但他又自满于在大总谱（full score）中将《杰隆修斯》的《谜》（Enigma）的风格结合起来。这是走向错误方向的一步，并可能使他混乱许多年——除了他对拉威尔的“发现”之外。

由于缺乏一个首尾一贯的形式，使得风格的多变显得突出。辩解者们说终乐章实际上是由两个乐章组合而成的一个乐章，或者说它将我们更进一步地引向未知的世界；但没有一种辩解能把它本身所明显缺乏的形式赋予它。至于说到把我们引向一个更远的未知世界，岂不是说歌词写得越任性，音乐就越能临时凑合吗？但是仍然存在着有两个交替和弦的宛如尾声的段落。这种未知

世界的意象，这种无限正是作曲家最深奥的天赋才能。在结束的时候，它不是单独以和声来取得效果——比较《第六号交响曲》的结尾——而是凭借音高的对比极端。和声的不稳定，正是作品的许多缺点之根源。

伦敦交响曲

> 一个比这更好的标题或许应该是《一个伦敦人创作的交响曲》（*Symphony by a Londoner*）……音乐的意图是自我表达，作为纯音乐，它必将或存或亡。
>
> 拉尔夫·沃恩·威廉斯

《大海交响曲》标志着沃恩·威廉斯漫长学习生涯的结束，而《伦敦交响曲》则是他走向成熟的开始。作品的日期令人迷惑不解；《大海交响曲》的决定性年代为1906～1908，紧接《在温洛克边界》（On Wenlock Edge）、《黄蜂》（The Wasps）和《塔利斯主题幻想曲》的前夕，就意象与风格而言，上述这些作品便成为《伦敦交响曲》的创作背景。可以说它们代表了作曲家向前迈出令人惊叹的一大步，一下子就确定了作曲家的创作个性；

如果没有这些作品作基础，那么第一部纯交响曲作品便将是另一种样子。它堪称那一时期最伟大的作品——大约于 1909～1914 年间——而且也是一部“音乐哲学（见第 8 页）可以从中得到最丰富表现”的作品。

关于标题：《伦敦交响曲》意味着一种标题音乐；而“一个伦敦人创作的交响曲”则表明一种特定的刺激力量，别无其他。西敏寺教堂的钟声（引子和尾声）、双轮马车叮当和叫卖薰衣草的叫声（慢乐章）、诙谐曲中街头音乐家的声音——这些都不能构成标题音乐。倘若仅从严格的术语角度来说，《伦敦交响曲》的标题性并不比《英雄交响曲》（Eroica）更强。我们之所以从另一个方面来理解它，正是对这部作品中那种引人注目的艺术气氛和沟通思想的力量间接的赞扬——一句话，它的人性。因为这是一部用博大心胸谱写的音乐，即使按沃恩·威廉斯的水准来要求，仍然是异常出众的。人类的一些刺激力量，无论是视界、声音还是思想，常常像是几乎可以在一刹那之间为我们所掌握，将旋律、节奏、和声带到清晰的音乐语言的边缘。但作曲家的评论仍然认为：“音乐是为了自我表达。”意象（image）依然是意象，无论人们赋予它多么确切的“诠释”。

我们知道，《伦敦交响曲》是拼合构造而成的，而

不是一开始就系统构思出来的。世界上一些最流行的交响曲也是这样。问题不在于采取什么样的手法，而在于作曲家是否将交响曲谱写完毕。难道我们没有感觉到作品中每个因素都作出贡献，每个乐思都互相影响，它们产生一种比各个声部的总和更大的表现力吗?《伦敦交响曲》惟一的重要弱点在终乐章的中间部分；其他三个乐章都具有一种说服力，一种整体感，反复倾听而无可诟病。颇为矛盾的是人们对于作品的第一印象，好像是被丰富的插曲（incident）所支配，而经过更新的认识则发现音乐的内部联系。实际上这是一部人们可以不断从中获得新发现的作品。例如，似乎许多分析家们都忽略了它的十分精美而富有想像力的一笔。这是在诙谐曲末尾，在通常被称作结尾（coda）的地方，尽管它的性质更像是对于结尾的一种沉思的回想。诙谐曲的主要冲力随着重复的片段而逐渐消逝，而在加了弱音器的弦乐声中可以听到隐秘的喧闹声，起初是由大提琴和低音提琴奏出，接着由小提琴奏出：

谱例 7



这一“回想”先现了终乐章开始处的恸哭声——见谱例1的第6～10小节（第19页）。其强烈出乎意料，而我们听的时候却联想起那正在消退的诙谐曲；我们向后看，而不是向前看。接着，当终乐章开始的时候，我们感觉已经听到了它，但却不能解释它。通常的解释是：哭声是回顾第一乐章的开始主题，它几乎是同向进行半音的：

谱例 8



其中无疑有某种东西——注意，当第一乐章在终乐章的最后被回顾的时候，这种东西是怎样地合情合理（不显著）——但是在各种意义上，谱例7都更接近于恸哭声的明显先现。

此外，终乐章开始处（谱例1）非常引人注意的上行半音（D－降E）实际上是引子中一个细节（袖珍总谱〔min. score〕，第5页，第1～2小节）的激烈的再现，这个细节在当时之所以给人留下深刻的印象，是因为它是第一个对于痛苦的暗示，并时时强调。假如你觉得这是牵强附会，那么请仔细地听一听尾声，它能够使

最持怀疑态度的人满意，因为在像它原来状态的某种东西中再次听到了上行的半音，但其手法却是第一次在终乐章中应用。

这些是和我们所有听众有关的音乐事实（musical realities），无论我们内心是否与它相符合。但是它们又不必一定是交响曲的事实，那要靠整个作品表现方式的基本特性来决定。到底是乐思创造了形式，或者形式只不过是一个框架而已？这便是《伦敦交响曲》最易受到低估的关键所在，主要是因为这部作品的乐思是如此地丰富。它的第一乐章可能是过于丰富了，而人们研究它越多，就愈加强调比较大的问题。奏鸣曲式的紧张度是名副其实的，但作曲家运用它的方法则有独到之处。其结构是二部曲式而不是三部曲式的，发展部开始处的强烈“爆发”——谱例 8 强化——是在第二部分的开始；在这一部分之中，第一主题群的正式的再现部被果断地缩短了，并主要是很弱地轻奏。从广义上来说，有许多先例可循，但最具独创性和典型的沃恩·威廉斯风格，则在于发展部中那专注的抒情的特性。当引子中的上行四度由法国号奏响时，“爆发”仍然在回荡，独奏木管乐悄悄地把它“吸收”，作为此时已经抒情地转化了的第一主题材料的前缀：

谱例 9



当这一材料以自由模仿的风格自然地扩展时，其音乐情绪变得越来越专注：处理方式和总谱的写作预示了《田园交响曲》。接着便是一个迷人的、田园诗般的插段（episode），它将音乐带入一种几乎是停顿的状态（袖珍总谱，第43页）。但即使是这个最偏僻的次要部分，也是完全可靠地进入和退出，它那天真无邪的魅力阐明了这样一个事实，即将这样一个插段——一个被其他所包围的寂静之地——放置在音乐结构的中心，实在是奏鸣曲作曲家最大的冒险❶。倘若说这一乐章有任何设计不周的地方，那就是在尾声里，在尾声把所有可能的线索聚拢在一起的时候或许过于谨慎了。

慢板乐章（lento）完成了《大海交响曲》中它的前兆的管弦乐使命。或者这正是总谱写得美丽和真实的地方，是《伦敦交响曲》很少充分强调的一个方面。巴毕

---

❶ 在《第四号交响曲》的终乐章里还有另一个好的例子（慢板）。

罗里的精良的录音，在此具有无可估量的价值。因为其表现范围是靠色彩的对比和音响的浓度而建立起来的，像采用任何其他手段一样。第一主题与谱例 9 隐约相似：

谱例 10



所以我们不能肯定它是否真的是一个新的主题——一个在《田园交响曲》中遍布各处的经验。这一乐章比它第一次出现时更加简练和紧凑：很多来源于谱例 10，特别来自它的以上升四度出现的结尾音型（*b*）；甚至后来的中提琴主题（无伴奏）也来源于前一小节（*a*）。

诙谐曲，副标题为“夜曲”，是一个轻快而有弹性的乐章，其中大部分为轻柔的织体所柔化，但仍具有表现激烈的热情的能力❶。像第一乐章中那活泼的（第二主题群）曲调一样，它的旋律特性似乎接近街头音乐有如它接近民歌。其曲式绝不是诙谐曲和两个三声中段，

❶ 巴毕罗里的慢速度是一个意外（revelation）！节奏性质出人意料地被加强和提高了（HMV ASD2360）。

因为其类似三声中段的段落实际上更像回旋曲式，它给人强烈的连续和相互作用的感觉。

终乐章是一个修正最多的乐章。音乐作了很大的删改，不仅缩短了，而且修改了形式。修改后它成为 A－B－A 曲式，两端是慢板进行曲段落，中间是快板段落。进行曲的曲调极富特色，它后来的转折点将音乐带到一个感人的和令人难忘的高潮，似乎是整部交响曲的目标。但是向快板转变是靠着把进行曲中那个两小节音型加快而勉强构成的快板，听起来不自然，好像快板本身就是那么费力。这透露出某种过虑，颇有些第一乐章尾声的气质；而在回顾中，人们对它在整个音乐结构中所处的地位提出疑问：慢板进行曲真的需要这样一种烘托吗？进行曲刚一返回，作曲家的手法再次一目了然，比别的地方更表明这种特点的是在将高潮推向一个令人几乎承受不住的强烈程度。接着，在离高潮很近的地方，尾声出现了，它与引子一样，采用了竖琴，模仿西敏寺教堂的钟声。

引子和尾声之间的区别，实际上就是“天真无邪”和“经验丰富”之间的区别。引子中某种“幸福”的因素终于返回，好像是从一个十分遥远的地方返回，但音乐的主导情绪，是一种洗炼的崇高。当麦可·甘乃迪询

问这一尾声的“含意”的时候，沃恩·威廉斯向他提到威尔斯（Wells）的《唐诺·班多利》（Tono-Bungay，1909初版）的最末部分。它的最后一章“夜和辽阔的大海”内涵丰富，人们从中感觉到的不仅仅是“适切”，而且与音乐表达密切相关。例如：

> 光线愈来愈黯淡了，英格兰和王国，不列颠和帝国，昔日的骄傲和昔日的献身精神，悄悄地向后退缩，消失在地平线上，过去了——过去了。河流过去了，伦敦过去了，英国过去了……

这很可能对《大海交响曲》的作曲家产生了影响——其创作日期十分有重要意义——用不着强调。惠特曼那“不满足的灵魂”和大海意象在此得到了强有力的更新和转换。但如今写的是夜晚；威尔斯的思想更属严峻，更为冷静：

> 透过混乱，有一种东西在奋力前行，它既是人类的成就，又在世上万物中属它最残忍无情……我们竭尽心力用痛苦和努力汲取它，解开纷乱并把它弄清……我永远把它看成是崇高，看成是美。我们

要弄清楚的是生命的本质。它是永恒的。

田园交响曲

它将永远不是一部通俗的作品，但永远会有沃恩·威廉斯的崇拜者们，他们认为《田园交响曲》是他作品中最动人、最有个性的。在这部作品的篇章内，有关战争的感情是在平静中的追忆，而这种平静并不是自满自足。

麦可·甘乃迪

一个阴湿的日子里，沃恩·威廉斯在犁耕的田野上漫步而行。

休·爱伦（*Hugh Allen*）

除去《第九号交响曲》之外，《田园交响曲》一直是沃恩·威廉斯最少为人所知的一部作品，最重要的原因与它本身的音乐特征相关。西贝柳斯（Sibelius）对他自己的《第四号交响曲》的评论——“绝不是一个音乐会曲目……也绝对不是马戏杂耍”——用在这里也是同样恰当的，音乐结构缺少一种专门的、最好的表演功

能，音乐令人快乐的根本要素受到了抑制。

无论是《大海交响曲》还是《伦敦交响曲》，都是在第一次世界大战之前创作的。从音乐本身，也就是从它那富于表现力的音调来推论《田园交响曲》是在战后问世，可能是合理的；这里没有过时的对于一般紧张场面的沉迷[1]，没有战前自由党的乐观主义——正是这种乐观主义使得《大海交响曲》成为它现在的样子，并为它的后继作品之丰富多样作出了贡献，尽管有新的苦闷色彩。从“沉迷”这一观点出发，《田园交响曲》的情绪是超然的和全神贯注的，它使人联想起一个人被抛回到灵魂的最深处，在劳伦斯（Lawrence）的感觉中寻找他自己的根本，甘乃迪提及“战争情绪”并不是无缘无故的，我们都知道《田园交响曲》的构思——或者从更深一步来说，是乐思——是作曲家于1916年就在他的脑海中形成了，也就是他随皇家军队医疗机构（RAMC）在法国逗留的时候。

“田园景色”这个词表明一幅风景画，《田园交响曲》也是这样。我们谈论这些的目的并不是要责备作曲家用音乐进行描述的意图，而仅仅是去认识他的音乐那

---

[1] 哈代，《The Return of the Native》。

非常强烈的、意味深长而有联想的特性。丰富的调式和五声音阶旋律，以及柔和的不协和音，使人们联想到一幅哀歌式的风景；但是其中也不乏幻想中的狂喜，一种几乎是华兹华斯（Wordsworth）式的对于信仰的模仿；倘若终乐章中的女高音独唱声部还不足以表明人和大自然之间幸福的基本结合，那么人们也可以使用独奏单簧管，以前曾经提到过是可以这么替换的；单簧管比较不会使人迷惑。

关于音乐的含意已经谈到过。在旋律上与和声上，《田园交响曲》使《伦敦交响曲》中的个人特征大多得到了更新，而更新意味着更为浓缩和更大的自由度。例如开始的一些小节，其中的一种有力的沉思情绪是立即产生的：

谱例 11

Molto moderato
W.W.
p
Harp, Cellos, Basses

三和弦的块状配置在这里不仅是“完全”的，而且还加上了一个扩展——对位法。和弦的这两股流柱泾渭分明，一股在木管乐器上和缓起伏，另一股带着明确的目的坚定地前进。它们之间互不相让；它们一同前行又保持分离，结果便出现了一种有特色的节奏与和声的紧张度。和这种新的经验类似之处，在整个作品中不胜枚举：例如在慢乐章的段落中，有一个降 E 调自然（natural）小号衬托着弦乐奏出的安静和弦，还有在终乐章（袖珍总谱，第 85 页）中弦乐的第一次进入处，由中提琴和大提琴形成的和弦独立于上行的小提琴之外而自由地下行。在一个 f 小调的持续和弦（加弱音器的弦乐器）上，一个独奏法国号吹奏出了沉思的五声音阶的乐思，它的分离感因本位 A、G 和 E 音的突出而得到强调：

谱例 12

Lento moderato
Horn
p
[Strings: F, C, A♭]

刚好在这一乐章结束之前，两个旋律分别以完全分离的状态走在一起，一个是谱例12的变体（单簧管），另一个是降E调小号主题，如今是用自然法国号吹奏[1]。假如我们现在仍旧逗留在《田园交响曲》之外，或倘若演奏家们错误地试图将这两个旋律调和在一起，那么这一乐段就会令人觉得是出了错，而事实上它是这部作品不可缺少的部分。因为正是通过这样的紧张度和“配景”（perspective）——几乎是不折不扣的“配景”——才使这部主要是缓慢宁静的交响曲获得了它的戏剧性的力量。

开始的乐章（很有节制的）采用的是完成得很漂亮的奏鸣曲式，几乎是不知不觉的。把传统设计或结构原则加以修改，来适应一种非常具有个人特色的、一心要“转来转去”的旋律风格，这种方法是非常引人入胜，值得详细研究的。（爱伦充满机智的评论体现了一种深刻的洞察力。）这一旋律风格不仅仅是一种民歌的升华，虽然谱例11中的低音线条与民歌有关。一些音乐材料暗示着鸟鸣，另一些材料则暗示着乡村的声音：

---

[1] 作曲家在这个主题上坚持使用自然乐器（不用阀键），目的在于使降低七度具有它真实的音高。

谱例 13



谱例 13 是两个主题群之间的转调主题。它那以精确模仿而形成的扩展是和《伦敦交响曲》第一乐章的发展部的又一联系；其织体是管弦室内乐性质的，绝无多余线条。《田园交响曲》的谱曲极其微妙，无疑是作曲家调整结束手法的具体实例。沃恩·威廉斯在他生命的后期常常提到他感到他的技巧不足。他这样说了，但许多地方并非如此，试听这个开始乐章的发展部：首先是在乐章开始部分返回时那安静的丰满，此刻是集中在 A 大调上；其后便是精心构思的主题那种非常的坦率和清澈（袖珍总谱，第 14 ~ 15 页），它逐渐发展到高潮，每一阶段的音乐都与总谱配合得天衣无缝。

第一乐章中那种全神贯注的情绪继续到第二乐章（有节制的慢板）；这些主题——谱例 12 是第一主题——甚至非常相类似。但是音调更为哀婉，织体更为连绵了。尽管常见的场景是安静的，但这一乐章的事件是深深地令人激动不安。在结束的时候，小提琴极弱上升到了谱表的高处——朝向何方？当然不是幸福。一个可

能的回答是《第六号交响曲》那凄凉的尾声。

第三乐章（沉重有力的中板）被作曲家处理成一种慢速舞曲。其基本设计是带有两个三声中段（G大调）的诙谐曲（g小调），但尾随而来的是一个标志着急板（presto）的乐段，它的“尾声”就变得十分不适宜。它当即给人们一个非常需要解救的感觉，因为这一乐章是以十分沉重有力的强奏（*f* molto pesante）开始，低音弦乐器和法国号奏出坚定的节奏：

谱例 14



但这种拍子在第四小节处缓和下来，七小节之后一个小号曲调在与低音弦乐器的交叉节奏中奏响：听者和演奏者同样要真正地留神，因为这里不要世俗的意气洋洋阔步前进。第一个高潮之后，我们便来到了印象派的国土，拉威尔式的阿拉伯风格的长笛和最轻快的织体。即便是三声中段中茁壮的民歌曲调都具有想不到的结果；其曲调，确实是带有嘲弄的认真。最后的急板——或许是受到《伦敦交响曲》（1920年版）中诙谐曲的一些事后想法（afterthought）的激发——好像不知从何方吹来

的轻风，它采用的是第一个小号的曲调，在结束的时候又吹出了最初节奏的主题（谱例14），但它本身是一个新的冲动，轻盈而梦幻般的。

于是诙谐曲融化在微弱的曲调里，使音乐自然地向终乐章过渡。这应该是跟随在最短暂的延长之后；这一段持续时间一定不能打断。已经提到过的遥远的女高音——终乐章以此开始，也以此结束（慢板）——是作为一种象征，也是作为加强作品中最富于旋律表现特征的真正总结的方法，这是没有什么争议的。另一个因素（庄严的中板）是整部交响曲最持久的歌曲旋律（木管乐），它带有不可避免的一致（community）感。这一主题的高潮——特别是当它返回时——是典型的沃恩·威廉斯的祝祷音乐，是《第五号交响曲》的风格。情感上的紧张度并没有最后地解决。庄严的（maestoso）主题的沉着，实际上对于乐章中部的迫切和热情起了强调作用，在乐章的中部，两个主题互相作用——令人入迷，也令人不安。

中期的交响曲

沃恩·威廉斯直到完成了他的《田园交响曲》十年之后，方才对《第四号交响曲》进行构思。这是他的交响乐作品之间相隔最长的一段空隙。这些年内（1921～1931），他的思想是朝着几个不同方向发展的，并且在他的一些主要作品以及许多小型作品中找到了他的表达方式。前者几乎无例外地是这样一些作品，其中《田园交响曲》式的那种强烈内向的幻想性质得到了某种新的体现。这种体现扩展和丰富了音乐思想。《圣城》(Sancta Civitas，1923～1925)、《田野之花》(Flos Campi，1925)、《骑马下海人》(Riders to the Sea，1925～1932)、《约伯》（1930）都是最重要的作品。还有另外一组作品，特别是小提琴协奏曲（1924～1925）和钢琴协奏曲(1926～1931)，在这些作品中，一种新手法的挑战仿佛成了起决定作用的因素。这六部作品中的每一部在艺术成就上都各具特色，而其中的三部——《田野之花》、

《骑马下海人》和《约伯》——是绝对的杰作。它们对于中期的交响曲具有根本的重要性，并非夸大之词。

《约伯》在两方面都是特别有影响的，而且它的表现范围是那样广泛，以致使人感到不仅仅《第四号交响曲》，而连《第五号交响曲》、甚至《第六号交响曲》都从中受益，尽管这些交响曲彼此大相径庭。《约伯》之所以如此有显示性，产生出如此丰富的意象，就在于其主题包括了沃恩·威廉斯所有最基本的感应。因此我们发现，这部标题音乐作品对于作曲家创作中期的交响曲所起的作用，就像《南极的斯科特》（Scott of the Antarctic）对于第七至第九号交响曲所起的作用一样。中期的交响曲当然没有追随标题交响曲。它们无论在思想上还是音乐表现力上是如此泾渭分明，以致将它们并列在一起引起了我们去“解释”，去寻找一个音乐以外的说明。在此我必须这样坚持认为，即伟大的音乐，无论它反映了多少过去的事件，基本上都是作曲家现实观念的一种表达，这就可以使我们避免陷入那些表面上很有吸引力的阐释中去，这些阐释紧紧缠住这些交响曲，特别是《第四号交响曲》和《第六号交响曲》。

f小调第四号交响曲

《第四号交响曲》中，先知看见了在欧洲大陆赤裸裸的暴力得到胜利的实况；而在《第六号交响曲》中，同样也有类似的“预言性”的警告，它提醒人们，倘若一味坚持那愚昧邪恶的战争将会对人类发生些什么。

弗兰克·豪斯（*Frank Howes*）

关于他的《第四号交响曲》起源的故事是这样的：他曾经阅读过一篇介绍“怪诞节日”（*Freak Festivals*）的报导，其中比较详细描述了一部交响曲，他不记得是谁创作的了……于是，没有任何哲学的、预言的，或政治的根源，《第四号交响曲》便从《泰晤士报》的一段文字诞生了。

乌尔苏拉·沃恩·威廉斯

两篇评论都未能果断地抓住要害，一篇评论没有理由地认为它是一种传教的目的，另一篇则将这一部作品的起源局限于作曲家受到的某种提示。不用说，沃恩·威廉斯无论作为一个人，还是一位艺术家，他是关心欧

洲形势的；这种关心在《第四号交响曲》中反映出来是很可能的。但是——这是至关重要的——要是没有（i）超越可论证事物而评论的勇气，和（ii）将作品的可能性加以限定这二项条件，人们就不能更进一步。所以上面两篇评论都是有限定的。对于作曲家关于他的作品的故事应该谨慎对待；但显而易见的是，倘若《第四号交响曲》真的是受《泰晤士报》中的描述激发而产生的，那么，潜在的冲力，即创作的压力，必定是非常强大的了。

这一观点可以由作品本身——它那持续的强度和结构上的紧凑——以及作曲家此后对这部作品的态度来证明。他常说的一句话——“我不知道我是否喜欢这部作品，但它正说出了我所要说的”——比逸闻趣事更能说明问题。说他是不知不觉地投入写作《第四号交响曲》的说法是太过分了一些，但我们确实感觉到《第四号交响曲》的音乐思想是如此地占据了他，致使他简直成了乐器，一项工具，这个过程“重新创造”了他自己。这好像是某种巨大的被禁锢的能量突然释放，把它前面的一切都驱动起来，而且使作曲家投入了最大的力量。《约伯》中恶魔的音乐是一种和声的关系现象，但人们感到《田园交响曲》中热情的爆发（第二乐章与第四乐

章）和《伦敦交响曲》中最后的高潮也是这样。但不管怎样，这里仍然有一些重要的不同：其一便是在《第四号交响曲》中，激烈和热情的情绪是表现的准则；另一点（重要的一点）便是它缺乏曾提起过的“幸福”。

试将这部作品开始时半音的铿锵声与《伦敦交响曲》终乐章的半音铿锵声相比较（谱例 1，第 19 页）。《第四号交响曲》中那种铿锵的半音是十分显露的，是尽其全力演奏出来的。这里没有温馨的三和弦来同化及缓和它；只不过两个音符在管弦乐团全部力度之下一起摩擦嘎嘎作响：

谱例 15



这个开始部分的力量在于它的浓缩，在于对半音的运用，使它们的分开和结合成为不可分离的、令人振奋的力量泉源。虽然是集中在本调的属音（C）上，谱例 15 仍是二重调性（bitonal）的：《田园交响曲》中的景色又一次展现在人们面前——例如谱例 12——但气氛上

的差异将再次突出。

这部交响曲一开始就是顺着预定的意愿而向前发展的。爆发和韧度——像是互补的性质——是两个四音符动机的内在特性，它们是整部作品的“基础”。第一个动机坚韧地持续到一个标示处，第二个动机爆发，以一个半音越过八度：

谱例 16



在音乐的节奏动力中有一种可以相比的张力，存在于转移重音的奔放和不明显的节拍——规则的甚至简单的节拍——之间，也同样出现于作品的形式和内容的关系中；因为作品的结构框架有很强的传统性质：第一、二和四乐章都是奏鸣曲式，第三乐章则是一个明确的诙谐曲和三声中段。在卓越的诠释之中，这些相反的力量将不会像激烈然而势均力敌的拔河❶ 那样处于平衡状态。

这两个基本动机将四个乐章连为一体，并且左右着

---

❶ 至于沃恩·威廉斯自己的演奏——1937 年录制，现在可以买到 LP（World Record Club SH128），那种真正激烈程度则依然无人胜过。

音乐的意象。它们的简洁、它们的不协和和声的含意，以及因它们的直接并置而引起的张力，是乐曲激烈的根本。除了它们本身所显示的以外，谱例 16 的（i）和（ii）引起了更进一步的许多材料——主题、节奏型、对位线条——它们的重要性最终在赋格尾声中看清楚：（i）是赋格主题，（ii）一个间断的对题，以及来自终乐章的主题片段被无情地陷在织体中。

这部交响曲中的每一个描述都必须凭借激烈的音乐语汇。但是《第四号交响曲》不是霍尔斯特的《火星》（Mars）；它并不仅仅是一种激烈的表达。还有一些其他的重要因素，特别是在前两个乐章内，而这些因素对于理解作品的真正实质是至关重要的。起源于第一乐章的抒情的第二主题特别有意思——见谱例 17。注意标记“热情而绵延的”（appassionato sostenuto）（有些指挥家做不到），还要注意这里并未涉及动机（i）和（ii）。由除了低音提琴以外的所有弦乐器演奏的这一奇妙的、具有弹性的旋律线条，以很大的自由和活力继续下去，每到达一个标示点，这个点就成为下一个急迫乐句开始的跳板，其总的效果是非常的丰满和有弹性。在此之前，沃恩·威廉斯的任何作品中都没有像这样的效果——作为一种旋律风格——直到最后阶段对它作了许多修改之

前。我们再也没有听到它。

谱例 17



这个在第一乐章末尾标注着慢板的段落，同样也十分引人注目。它跟随在抒情主题（谱例 17）的一个高度浓缩的再现部之后，将这一乐章推向最后的高潮——壮丽的广板（总谱第 25 ~ 26 页）。慢板段落是一个通常被描述为“第二主题的继续”的沉思的转换加弱音器的弦乐器，虽然它所扮演的角色是如此别具一格，以致称之为第三主题也不过分：其开始的几句与动机（i）相关❶。

---

❶ 美国的读者应注意 Elliott S. Schwartz 所著《The Symphonies of Ralph Vaughan Williams》（麻州大学出版部，1964）中的分析。把第三主题当作第二主题，把第二主题当作第一主题，又把第一主题当作一个引子来对待，是对整个设计的曲解。

这一转换堪称二十世纪音乐中最富于同情心的语调之一，但它并没有祝祷的意味：其和弦（中提琴和大提琴）不是“块状”的，小提琴下行的旋律线条冷淡而遥远，调性在降 D 和 D 之间踌躇不定（整个低音部分由 C 音加强），最后一页中的慰藉效果是反向进行，而不是由调式的和声所产生的。我没有在其中找到作曲家对宗教的反应。

慢板乐章在另一方面——即它“不是”什么——也值得注意。尽管动机（ii）常有威吓的样子——在开始和在两个高潮处——但这一有节制的行板（andante moderato）却既不是描写暴烈，也没有给人安慰的感觉，即向另一面逃避的感觉。感情的内容只能用无论形势如何，总也不能避开的、有争论的人性色彩的观点来讨论。沃恩·威廉斯的音乐中，许多织体都是独树一帜的：

谱例 18

虽然这一段音乐是深刻不安的，但它仍有一种潜在的宁静，一种人类的无限尊严。一些指挥家用缓和速度或强调这样那样的细节的办法来寻求“美化”，很可能是他们自己的心理流露。不过，从总谱和沃恩·威廉斯自己的诠释中都可以明显地看出，精确的拍子在这里像在诙谐曲或终乐章中同样重要。

《第四号交响曲》的另一重要方面是作曲家对于他的新材料所表现出来的热忱。在作品的每一个层次上，从逐小节的展开到整体的统一和连贯性，都使人感觉到很强的结构上的动力。然而，在诙谐曲和终乐章之中，人们可能想知道这一非常之强的结构冲力为何没有导致明显的转换，即交响曲的情感统一的朦胧感。关于这两个乐章是否有一种超然的看上去像是无情的客观现实的风格，是可以争论的。只是在终乐章的回顾插段中，人们才又一次的感觉到前两个乐章的内向性和人性色彩，因为它是一个插段，转换是画线强调的。当然，作曲家可能曾有意而审慎地给平衡加了标题，但是两个理由——除了人们的审美本能以外——使得问题仍保持待决状态。我们都知道，作曲家对于终乐章的最初草稿是不满意的。1933 年 12 月，他在给雷尔斯特的信中写道：“终乐章里那些‘美妙’的曲调已经被一些更好的曲调

所代替（无论怎样，它们是真正的曲调）。我的意思是我知道别的一些曲调是拼凑的，而这些则不是。”（这个修改的特点肯定是发人深思的：这些曲调从情感上说是否正确，即使在现在？）第二个根据便是每次演出或排练之后就会立即听到诸如“我不知道我是否喜欢它”这样一些评论，所以这些评论可能是对作品后来上演的一种反应。

终乐章的音调是什么样的？我们立刻发现它是具有讽刺意味的，因为开始部分（i）是对慢乐章中最温柔的表情段落（ii）的一种有意的滑稽模仿：

谱例 19

(i) Allegro molto *ff*

(ii) Molto tranquillo Flute *p dolce*

这一段和接踵而至的“作翁巴声”（oom-pah）的伴奏一起，令人觉得这是对集中表现在贝多芬《第五号交响曲》终乐章中凯旋进行曲的模仿。我们几乎不怀疑贝多芬事实上是沃恩·威廉斯效仿的榜样：诙谐曲和终乐章

连接的方式——由两个基础动机构成的辉煌的连接段——以及诙谐曲的促使终乐章突然出现，甚至让人觉得在这些方面的相像并非巧合或潜意识的驱使。效果是加强了讽刺的气氛，使它具有一种残酷和威胁的意味。

作品的动势（momentum）由代替了一个中央发展部的慢板插段所加强而不是削弱。这个寂静的时段——从第一乐章那充满悲悯之情的结尾引用的段落——是天才的一笔。从表现力上来说，它提高了终乐章的野性；从结构上来说，作为一个非展开性段落，它将这一乐章所有的分量都投掷到赋格尾声中去了。当尾声开始的时候，终乐章已经到达了凶猛的高峰：尾随而来的是一个机械式的过程，在这一过程中，第一个基本动机那研磨的半音“磨得极为细碎”。

交响曲以其开始的一些小节的扩大而结尾。然而正如已经提到过的那样，它让人觉得它的结尾并不在它的“开始”（“开始”解释为前两个乐章）当中。音乐的无畏个性和热忱以及信念，始终伴随着必然的争论并给人很大的振奋；但它给人们的感觉仍然是——无论从情感上，还是从精神上来说——这部作品在一定程度上是自相矛盾的。

D大调第五号交响曲

> 这是浸透了我们称之为伟大灵魂的音乐。假如我们比较年轻，感到它全然不是“我们”这些人的音乐，我们仍然像对待一部伟大的英国古典音乐一样尊重和爱戴它……这是一个伟大善良的人一生作品的顶点。
>
> 威尔福里德·梅勒斯（*Wilfrid Mellers*）

1945年，当上面这些话写出来的时候，沃恩·威廉斯最新的交响曲《第五号交响曲》问世了。人们当时盲目地猜想这显然可能是他的最后一部作品了。不仅是作曲家本人已经年过七旬——或许这倒是次要的——而是交响曲本身都让人感到无论在音乐上还是精神上，是一个最后的决议（resolution）与综合（synthesis）：“灵魂的伟大”和表现力的纯正相互巩固，没有人怀疑终乐章结尾的音调带有告别之意。今天，在另外四部交响曲问世之后，和过了近三十年之后，人们的看法就不同了：《第五号交响曲》是沃恩·威廉斯朝着一个特定方向发展的高峰，是他调式抒情性的终极表现——也是这种抒情

性所固有的传统（宗教的）反应的终极表现。在这些范围之内，梅勒斯的赞词对他来说是当之无愧的。但所达到的综合是有选择的；不管《第四号交响曲》怎样，《第五号交响曲》确定地凭靠《约伯》中的“幸福”——特别是引子，也就是“约伯之梦”的开始，“爱利约斯之舞”，以及“晨之子”谱写的音乐——并且与其他许多作品相联系，不仅是《塔利斯主题幻想曲》。《田野之花》那明朗热烈的复调音乐（polyphony），特别是其最终部分对《第五号交响曲》有密切影响——当然，因为作曲家确实长期全神贯注于班扬和《天路历程》。

这部最后的作品至少可以追溯到1906年，那时沃恩·威廉斯在Reigate小修道院为《天路历程》改编为剧本而提供音乐。渐渐地，断续地，他自己的剧本诞生了❶。为什么四十年来这部作品仍然没有完成从来得不到解释。《第五号交响曲》是如何开始形成的也无人知晓——虽然仿佛是作曲家在写作道德剧前两场的时候受到某种激发而形成的。确实“借用的东西”如下：

---

❶ 《天路历程》被描述为一部“道德剧”（Morality），写成于1949年，并于1951年在柯芬园上演。

第一乐章（前奏曲）：第二主题的开始，E大调（大总谱，第7页）；呈示部（第10页）结尾处所引用的下行半音动机，它在发展部中是显著的。

第三乐章（浪漫曲）：第一主题（英国管）及其宽阔的伴奏和弦（弦乐）；木管乐器奏出的阿拉伯风格曲中的跳跃音型，它完善了基本材料（第72～73页）。

第四乐章（帕萨卡利亚）：七小节背景的前五小节连同少许对位旋律（小提琴），以及为发展部做好铺垫的一两个乐思。

诙谐曲显得像是完全独立的。确实，重要之处并不在于交响曲受惠于道德剧，而在于它的独立的音乐展开；和弦与乐句的相同语汇是两部作品共有的基础，这是更引人注意的特点。织体和节奏、流动感、音乐总的气质——这些几乎都是共同的；然而交响曲却从来没有进入剧院里❶。

现在，我打算把这“气质”视为事实，只是我注意到《第五号交响曲》并不是非常的明朗平静，它是非常激烈的，比《第四号交响曲》更甚。从音乐角度来说，

---

❶ 有谱例的，更全面的比较见《The Musical Times》，1953年10月。

作品的精髓在于交响曲的演变，不只是主题材料的演变，还有调式和调性的演变。第一乐章在一个甚为强调降低七度（本位 C 音）的深沉调式领域中开始和结束：

谱例 20

在终乐章的两个主题中，七度不断地“加强”（sharpened），交响曲在音调最纯正的大调中结束。

在前奏曲中深刻地探讨了解决调式紧张的方法，请仔细地查看谱例 20。主要应该注意的是开始的和弦（C，D，升 F）不是 G 大调的属七和弦。许多分析家们凭着另一种假设对这个开始部分说了些无意义的话，并且忽略了以后六页中的精妙内容。谱例 20 中前八小节

是 D 大调混合利第亚调式（Mixolydian），第九小节开始变化为 d 小调多利亚调式（Dorian）。请与下面谱例比较：

谱例 21



C 音在低音部贯穿于整个乐章第一部分，但它并没有继续保持降低七度。当音乐移动到 F 大调然后 C 大调时（都是多利亚调式），持续音变为第五级，最后返回主调。

现在很有技巧的一笔出现了。就在这个臻于完善的时刻，当低音声部与上声部之间的紧张已经被解决了的时候，作曲家放弃了他所采用的调式变化的调性，而转向明白宣布的 E 大调（第 7 页）。提高一个大三度以使小调变为大调，我们可以在《大海交响曲》的开始部分（见谱例 12，第 49 页）看到类似的手法，只不过在那里，音乐内容是戏剧性的、明白易懂的——那是一个辉煌的开端。在《第五号交响曲》中，戏剧性效果被精细的转调隐蔽起来了，正如它所表现的那样：E 大调是在一个不断演变的背景衬托下听到的——在这不断演变的过程中，D、F 和 C 相继成为调性中心，每一个调性都

比上一调性更为稳固（持续音C逐渐调和），然而调式——特别是降低七度，在主题展开的全过程中得到强调。在这个时候，任何大调都会给人带来放松的感觉，从音乐特色上来说，沃恩·威廉斯这样做让人感觉到是朝着不同水平的表现力的一次富有想像力的大跳。

但这仍然是作品中的一个早期阶段；温馨、响亮的大调音乐必须是有限制的和被包含的。首先 E 大调转换为小调——但是伴随着降七度——接着降为 c 小调（第 10 页）；这样以 E 大调为中心的段落的整体便为 c 小调所“包含”——E 大调和 C 大调的逆向拉力巧妙地再肯定 D 大调的中心性。

发展部（快板）没有出现首次展露时有可能出现的闪烁，它以五声音阶的弦乐织体——c 是基本线条——开始，它是从长长的 C 大调持续音及其小小的偏离而产生的。

谱例 22



在弦乐的衬托下，木管乐和法国号坚持忧郁的半音下行。管乐与弦乐独立发展：其“魔力”在于五声音阶的

单纯和一个痛苦的意象原型之间的对照。在这部交响曲中，所有紧张的高潮都是强烈调式的；随着紧张度的增加，调式色彩就更加浓厚。因此我们在这里可以看到：弦乐拾起了管乐动机的调式含意，并在一个弗里吉亚调式（Phrygian）A[1] 中迅疾地驰向高潮（*fff*）。

为何高潮集中在 A 音呢？答案令人惊讶——它涉及到发展部的标准功能——恢复本调，也就是 D 音（混合利第亚调式）。谱例 20 立即返回，而只有当我们注意到弗里吉亚调式 A 音是一个“属准备”的形式时，才能解释这个返回的必然性，这是沃恩·威廉斯在《第五号交响曲》中处理古典调性的结构过程中，利用调式的一个例子——还有许多别的例子。

尽管在谱例 20 返回时速度和力度缓和，发展部动机的紧张性还是在 *b*（第 23～24 页）的转生调上一个有力的密接和应（stretto）中恢复，给人深刻的印象。再现部中这一部分被高度压缩——没有脱离 D 多利亚调式一步；“密接和应”直接引入第二主题（有力的全奏〔tutta forza〕）。所谓呈示部中朴素的完善，在这里指

---

[1] 在钢琴白键上从 A 到另一个 A，但采取降低二度音级（降 B 而不是 B）。

的是最后的高潮。首先，调性是降 B 大调，但仅在四个小节之后便让位于 G 大调（第 25 页）：转调像呈示部中一个非常不同的转调一样精妙。在如此强调常有降低七度的 D 大调调性之后，音乐到达 G 大调便令人无限满意了。但就整部交响曲而言，G 大调则并不是一条必经之路；当开始的法国号声（谱例 20，*a*）在终乐章的高潮中返回的时候，其紧张度已经解决，不是在 G 大调，而是在纯 D 大调中解决的。很好，那么，G 大调不必要建立得太稳固；所以作曲家在呈示部中是用类似于处理 E 大调的方式来处理它的。在尾声中，具有决定意义的调性由于在 F 大调和 D 大调（皆为调式的）之间游移不定而进一步削弱。开始小节的 D 大调到此结束。

作为整体来说，《第五号交响曲》最发人省思的莫过于在这个开头的乐章就先让人领会了音乐的方法和进程。这些不是技术性的事，它们恰好正是音乐本身的实质，所要求的只是感觉敏锐地去聆听。只有仔细地聆听才能说清楚这样的方法和进程（如果你看总谱，可别让眼睛代替了耳朵）。

其他三个乐章在表现方法上有密切的关系——在它们的方法和进程中，也在乐句的无数变化中都密切相

关。在这三个乐章中，每个乐章的某个地方都有一段包含着“痛苦的”半音的强化段落——参见前奏曲中的发展部——而在第三和第四乐章中都强调一个下行的、哈利路亚（alleluia）式的乐句（另一种典型），它的精神正好和“痛苦的”相反。这一乐句已经在前奏曲（第二主题）中被暗示过了。在第二乐章和第三乐章之间还有另外一种联系：同一模式的上升四度引入了诙谐曲中的主部主题，也引入了浪漫曲中的“哈利路亚”的弦乐音乐。所有这些关系都是不引人注目的。

从结构上来说，被置于第二位的诙谐曲难以捉摸地在狂想曲和回旋曲之间摇摆不定。它在结构上从五声音阶和调式的材料发展而来，成为结构严密的乐曲，公然反抗一切，使它成为刻板模式的企图。就其本身的不拘泥规范以及对于民间舞曲的升华而言，这一乐章自然地成为《田园交响曲》中诙谐曲的后继者。

浪漫曲同样按自己的条件发展，虽然它令人感到与奏鸣曲原则非常相近，基本的对比是在静态的开始部分——独奏英国管和十六声部的弦乐——和“哈利路亚”乐曲动态的弦乐织体之间。（第三因素——为木管乐谱写的阿拉伯风格的乐曲——是从后来的上升四度中自然发展而来的狂想曲段落。）开始时加用弱音器的“哈利

路亚”每一次重新出现都比前一次有所加强，有所充实。这些乐段的标法是稍微再快些（un pochino più movimento）：“movimento”，而不是“mosso”，是更为常见的符号，事实上在这个乐章里到处都在用它。在沃恩·威廉斯自己演出的基础上，似乎能清楚地看出他试图将进行（motion）和步调（pace）之间的界线划清。一个可察觉的增加速度无论是多么细微，都赋予这些段落一种与它们的性质相反的不安感。

终乐章帕萨卡利亚建立在两个主题的基础上，其对位旋律绝对比其音乐背景还要重要：

谱例 23



谱例 23 将音乐背景与对位旋律的前七小节结合在一起，两个主题都是有伸缩性的，有发展余地；每一主题都包

含着下列的哈利路亚音型。在背景音乐转换十次之后，它的一些片段或增长或缩减了一、两个小节，这一完全抒情性质的乐曲更加自由地扩展，尽管总是与这个或那个基本主题有关，而且常常和两个主题都有关。乐章还具有自由变奏因素和奏鸣曲展开的因素，法国号声高潮的返回（整个乐团，*ff*）是通过紧张的音乐（共四页）而做好了准备。随即而来的便是一个几乎只是名义上的尾声：对位旋律的一个安详的复调展开，是一段约有四十小节的段落，其中每一紧张度都被解决，甚至这一乐章两个主题之间的紧张也解决了，因为背景音乐只有一次被召回。弦乐分为十个声部，很弱（*pp*）的结尾，上行又下行，完全是“幸福”的。

e小调第六号交响曲

交响曲作为一种艺术作品，应该获得比它已经得到的淹没之势的喝彩声更多，但是我却不能给这部作品比柴科夫斯基《悲怆交响曲》（*Pathétique Symphony*）结束时更多的掌声——之所以这样，事实上是因为这部作品好像是极端的虚无主义，超过了对柴科夫斯基作品的体验：人们血管里的每一滴

血液似乎都凝固了。

戴瑞克·库克（*Deryck Cooke*）

这部作品的首演——库克已经对此作了评论——对我们之中许多人来说，是一次摧毁性的体验。被打碎的事物之一便是作曲家在《第五号交响曲》中所表露出来的安然匀称的视域。正如我们所见，《第五号交响曲》在音乐上、精神上，以及哲学上都被认为是“完满的”。我们有可能感觉到《第五号交响曲》本身不受《第四号交响曲》影响，而我们立刻就会明白《第六号交响曲》以其极端的虚无主义，不仅否定了《第五号交响曲》，而且还以其决定性的陈述取代了它。当人们开始了解并研究这部作品时，这个印象更加深了；而当《天路历程》终于出现的时候，人们感到它失去了顺序，返回到以前的阶段。

《第六号交响曲》的冲击效果使得一些批评家们以当时刚刚结束的战争作为参照来“解释”这部作品，甚至将尾声诠释为某种未来的孩子灾难的幻象。不管怎么说，作曲家本人公开否认了《第六号交响曲》是一部战争交响曲，为此，由《第四号交响曲》引起的美学问题又被重新提出——或许甚至是以更尖锐的形式出现。他

为什么要创造这种令人不安的音响？它们意味着什么？

值得注意的是，《第六号交响曲》是在《第五号交响曲》完成只有几个月之后就开始着手了，或许更早一些："大概是 1944 年左右"（第一次演出节目单按语）。这句话表明作曲家可能在较早时期就有活动，而我们知道，第二乐章和第四乐章的主要主题源于 1943 年为影片《佛兰德农庄》（The Flemish Farm）所谱写的音乐。《第五号交响曲》虽然深刻、美丽，它的纯洁和真诚全靠含蓄、抑制，而不是反映作曲家经验的技巧。我们无法了解过去的事件（例如战争）对作品情绪的骤然升温到底产生了多少影响，作曲家也无法告诉我们。顺着这个方向所做出的任何探索都是格外无用的。惟一有意义的问题，便是那些涉及到音乐反映的性质问题。

戴瑞克·库克以最为彻底和深入的分析说明《第六号交响曲》的特征在于对音乐语言的四个基本方式的不断运用、转换和融合贯通：小调的 1－3－1（例如 C－降 E－C，在尾声中的十六分音符音型中——谱例 27）；大三度与小三度的对比（如开始小节中的升 G 和 G 之间的冲突）；小调 2－1 的进行（由那一音程所隔离开来的调性之间的冲突）；增四度音程（由那一音程

所隔离开来的调性之间的冲突)[1]。这些“基本方式”属于音乐体验中最强烈、最费力的那一类，而沃恩·威廉斯又最大限度地坚持运用它们。这种描述令人想起了《第四号交响曲》，但这里几乎没有那种令人兴奋的结构上的挑战，而这种挑战在《第四号交响曲》中既加重又减轻了音乐表现的负担。相反地，在这一作品中，随着每一乐章的相继出现，这一负担变得更加不可动摇，直到——在尾声中它只是在坚持，而与音乐的结构不相关了。这四个乐章虽然各有特色，却是一气呵成的：其效果突出它们形成了一个行进的而又不懈的序列。重要的是它的不懈，因为尾声的能力是依靠着它，以它那不懈的极弱奏（*pp*），起到一个“终乐章”的作用。

快板开始的第一部分引进基本方式中的三个，并使它们处于狂暴的活动状态（最后一个基本方式，即增四度音程，在第二乐章到来之前它没有产生什么影响)。听众的感觉直接受到了这些方式本身的袭击——在粗糙的、辨识不出什么是主题的情况下。当一个主题出现时，这一主题同样也是下行小二度和小三度的浓缩：

---

[1] 见《The Language of Music》(牛津，1959)，第252～270页。

谱例 24

Allegro
Vlns.
f cantabile

即使是 12/8 拍对比段落的那些主题，虽然从广义的效果上来说是不同的，却突出小调 1 - 3 - 1 的表现形式。这些主题中的第二个主题——确定的第二乐旨（总谱第 26 页）——是一个 B 调式-小调的上升的抒情旋律，后来转为 E 大调——尽管它在其结尾的乐句中仍然在小三度和大三度之间“徘徊”。

这一乐章另一值得注意的特征，便是将呈示部和发展部统一处理的方式。谱例 24 实际上是先前的一些小节中铜管乐神秘含意的展开，第二乐旨同样是在一个持续的过程[1] 中呈示和展开的。再现部中，两个主题群之间的对比达到了极限：第一主题群得到了强化——谱例 24 便是卡农模仿的标准形式，法国号与小提琴遥相呼应；第二主题进行了转换，其抒情性由于弦乐的齐奏以及采用大调调式而得到深化和丰满。人们从来没有梦

[1] 请记住，一个发展部完全在 fig.9（第 29 页）开始，是和人们的音乐经验相矛盾的。

想过按照《第五号交响曲》的线条来分析这一乐章；它的结构是坦直的，甚至是简朴的，但却能很好地适应当前的情形，即它是两个对峙力量的呈示部。这两股力量并没有交锋，一种力量处于“狂暴”的固定状态，而另一种力量则展开——全有了。最后的阶段倒是与《约伯》有些相似，E 大调段落唤起了人们对于《第五号交响曲》高贵气质的回忆。

就此而言，这部交响曲有着多种可能性来对它加以阐释。惟一暗示了一个热情的抒情的信念已经终结的，便是乐章结束时的那几个小节——这几个小节是第一小节的一个强有力的扩展，其中充满了大三度和小三度的冲突。但是一旦那对命运忧虑忡忡的第二乐章（中板）开始进行，进程就确定了。在基本方式上更紧密的浓缩如今是明显了，这些主题是被一个共同的倾向统一起来，在相距半音程的两个音符之间踌躇。在降 b 小调第一主题之中，这种踌躇是在大二度和小二度之间：

谱例 25



对比主题同样凶险，踌躇在 f 小调和 e 小调和弦之间（铜管乐和定音鼓，*ff*——第 62 页）。沃恩·威廉斯再一次以他那对于三和弦富于想像力的运用来吸引我们的注意力，其效果往往是幻想的。即使尾声不是它现在这样子，《第六号交响曲》仍然是与深不可测的事物相关连：这一乐章中心的精神孤独与《第五号交响曲》的幸福感相距到可能想像的那么远，当第一主题（谱例 25）返回到原来的降 b 小调时，由小号和鼓共同奏出的节奏音型 *a* 的可怖的重复产生出一个高潮，它的宏大和恐怖与《约伯》相似。高潮顶峰中的呼喊声——参见（足够出人意料）《大海交响曲》第一乐章中的“超越死亡的欣喜”——先现了尾声中的转换和弦（降 E 大调和 e 小调），只是在此处其效果是威吓的，其和弦（降 G 大调和 g 小调）位于不同的位置。注意最后的呼喊（fig. 13，第 77 页）因这些和弦逆向安排，小调和弦率先[1]而加强。在高潮之后，这个乐章便在对其第二主题的追忆中消退。

---

[1] 这个关系首先短暂地出现在《骑马下海人》中，直到为《佛兰德农庄》和《第六号交响曲》谱写音乐之前没有再出现过（我这样想）。从此之后，它是一个调性的表达，那是从未轻易运用的一种表达方法——见下文。

前两个乐章相隔一个三全音（E－降 B）而集中，而这同一个音程让人明显地感到无论在调性上，还是在旋律上，它都在第二乐章之内。三全音或增四度音程的固有特性就是分裂性的，正如古老的形容是“音乐中的恶魔”。人们几乎有希望在诙谐曲的题目上看到这些话，因为三全音如今获得了解放，可以尽最大努力去做它的事了：

谱例 26

谱例 26 的第一部分——每一大步是一个三全音，每一小步是一个半音——汹涌向上。同时充分显示了积极的意向，而它（谱例 26（ii））带来的结果只是“一支平常的小曲调”（沃恩·威廉斯语），它同样受三全音的压束。这一乐章的全部关键所在，就是它的作用无关紧

要。其手法是对位的，采用的方法是结构上的滑稽模仿和讽刺。惟一的解脱——如果这个用词正确的话——便是萨克管（saxophone）曲调的形式，这一曲调，库克准确地将其描述为“最沉闷低能舞厅音乐的决定性风格化(critical stylisation)”。后来，当它被整个乐团膨胀到比例失常的时候，这个曲调便成为一种盲目的、野蛮的进行曲。在中间，从谱例 26（i）中衍生出来的赋格主题与其本身的转位互相对立，而让包括作曲家在内的每一个人都高兴（原文如此）的是这两种变体都适合（沃恩·威廉斯语），事实上，“适合”、“不适合”、“半适合”——都是一回事。诙谐曲的光辉之处就在于它将混乱控制在一个看起来秩序井然的框架之中。那些认为这个音乐意味着战争的人们，实在是视界过于低下了；其想像也未免过于概念化，过于原则化了。

像在《第四号交响曲》中一样，尾声以其最为敏锐的形式向我们展现作品的气质。这一段描述详尽，并令人寒颤地强调一个全然单调的极弱奏（*pp*，不要渐强〔senza cresendo〕）。从根本上说，这一乐章是一个建立在单一主题上的沉思的乐章：

谱例 27



请再看看库克对之分类的基本方式（第 79 页）。看起来是那样朦胧的谱例 27，是这些基本方式中的三项最紧密的混合：增四度（F－B），小三度（C－降 E－C，F－降 A－F）以及下行小二度（C－B，F－E）。此外如第二乐章的中间部分，其调性在 E 和 F 之间踌躇不定；前四个音符是交响曲开始部分的枯燥阐释。早在《伦敦交响曲》中我们就看到了，一个沃恩·威廉斯式的尾声就能体现最精妙的联想，那么在《第六号交响曲》——那里涉及一个完整的乐章——里，其基本材料构成十分严密，是意料之中的。然而，这确是一个模糊而枯燥的主题；用作曲家的话来说，它“以对位法的方式”在一个准赋格织体中四处漂流——终于分解，只留下降 E 大调和 e 小调和弦（小提琴和中提琴）在寂寞空虚中交替着。总体构思，包括来自铜管乐与弦乐（fig.4，第 148 页），以及双簧管那震颤的挽

歌的三重叹息之声（第150和158页）[1]，其旋律是冷静的哀悼，无限遥远，然而明白无误地是“人性的低沉轻柔的哀乐”。

这种关于深不可测的深渊的想像是毫不畏缩的——在作品的结尾处。许多年后，当有人揭示说沃恩·威廉斯将这个尾声与《暴风雨》（The Tempest）中的诗句联系起来的时候，已经不会有人感到惊讶了：

> 高耸云霄的塔群，宏伟的宫殿，
> 庄严肃穆的庙宇，伟大的地球本身，
> 是的，一切继承下来的，都将消失，
> 像幻想的盛观消逝一样，
> 后面不留下任何痕迹。我们
> 都像是在梦境中；而我们短短的生命
> 被一次长眠所环绕。

（沃恩·威廉斯在1950年或1951年为之谱曲的这些歌词——见为混声合唱团谱写的《三首莎士比亚歌曲》〔Three Shakespear Songs〕——揭示了一个密切有关

---

[1] 惟一增加的材料，同样富于联想。

的答案：和声的意象就在尾声的末尾。）

那么，这里便是“人文主义者的启示”，是现实的观念，这一观念必然是社会的，也是和谐的，是二十世纪的根本经验之一。第一乐章结束之后，人性的现实就只剩下忍耐和接受。这是一部具有巨大力量的作品，但对于在音乐中一向表现人力强大的沃恩·威廉斯来说，《第六号交响曲》表现出一种危机，或许它比人们普遍认识到的要深刻得多。

最后三部交响曲

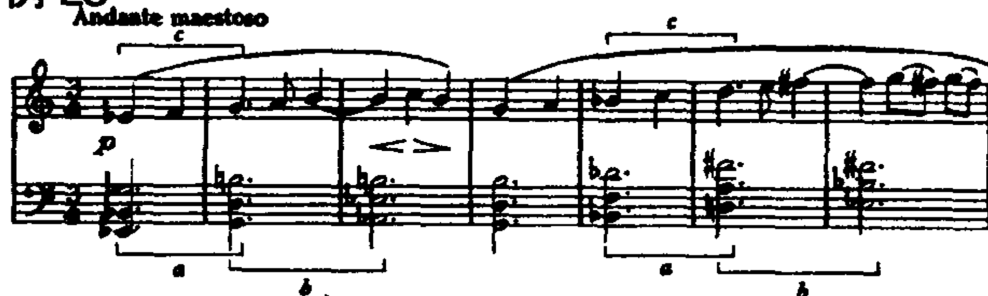
沃恩·威廉斯最后十年所创作的音乐背后的象征人物不是班扬的基督教徒——或香客，像道德剧中出现的那样——而是探险者斯科特（Scott）。那是在1947年6月，《第六号交响曲》已接近完成，伊令（Ealing）电影制片厂请求作曲家为电影《南极的斯科特》（Scott of the Antarctic）谱写音乐。时间和主题都特别巧合：《第六号交响曲》那种精神上的孤寂，恰恰在南极的荒凉中找到天然相称的环境。这个交响曲中的挑战和忍耐精神，由斯科特最后远征的故事重新啮合。即使如此，沃恩·威廉斯对于他的斯科特音乐的专注之深，仍需要进一步的解释。我们可以在音乐的人性价值中找到这种解释，并由此而对这部交响曲给出一个“答案”。

当然，这个意见说来有些冒险。以一个作品的思想去“回答”另一个作品，对于语言纯正癖者（purist）来说是完全不能接受的。但沃恩·威廉斯从来不是一位

语言纯正癖者：虽然他极力反对——这无疑是正确的——去缩窄、去限制对他的音乐的诠释，但不可否认的是，像《第六号交响曲》这样一部作品代表了一种经验的特殊反应。同样清楚的是《第六号交响曲》是从作曲家的灵魂深处涌出，它的具体化反应在长时期内已经形成：我们至少可以追溯到《伦敦交响曲》的尾声（见第44页）。但是，纵然它有那样的勇气和想像力，《第六号交响曲》终于令人感到完全的失望，从这一观点来说，它的非常真诚可能被认为是一种局限。

在斯科特的音乐中，深不可测的事物仍然是根本的真实，但人类的努力却是完全的实在，无论其结果是多么的具有悲剧性。音乐的英雄主题是影片中的第一个镜头，并且是《南极交响曲》的开始，它产生了一种融《第六号交响曲》的和声感觉和《第五号交响曲》的旋律气息为一体的综合效果。每一种要素都经过了修饰，和声变得更加温暖，旋律更加沉重、更加顽强：

谱例 28



可以让人把斯科特的音乐说成是对《第六号交响曲》的回答的那种感觉，在这个第一主题中集中化体现出来。这个主题是一个有特色的新创造。从和声角度来说有两个显著的特色：一个是来自《第六号交响曲》的尾声的和弦关系（*b*），它已经被同化了，因此它不是抑制而是削弱旋律的上升；另一个便是来自《大海交响曲》的开端的和弦关系（*a*），它使旋律获得了向上高耸的大三度（*c*）。这两种相对力量——“解放的”（*a*）与“压抑的”（*b*）——的调和，便是解释最后三部交响曲的钥匙。

毫无疑问，沃恩·威廉斯早就认识到他所谱写的音乐并不是普通的电影配乐（film score）。他从电影中所看到的一切只是为数不多的“单张剧照”（stills）；在很大程度上，音乐是按照它本身的意志发展，只受脚本的制约。有可能发展而成为《南极交响曲》的构思，在1948年底或更早得多的时候，就存在于作曲家的脑海之中了；第二年夏天《南极交响曲》着手谱写。这部五个乐章的作品，使对于《第六号交响曲》的回答面目一新，它使《第六号交响曲》首尾一贯，部分是交响乐式的，部分是叙事性（narrative）或全景式的（panoramic）。

对斯科特音乐中独特的色彩和织体有过评论，通常止于它们本身。一个扩大了的管弦乐团调色板，特别是固定音高的打击乐器组的刺激——如沃恩·威廉斯所说的“种种发出声音的东西”——肯定是强有力的；但他的新的音响混合方式是深刻变化的外部象征，这些变化将斯科特式的意象带进了后来的作品之中，不只是《第八号交响曲》和《第九号交响曲》。他的音乐的实体都变更了，因此，即便其色彩没有提供任何明显的线索，我们仍可以辨明哪一首曲子是斯科特之后的作品。《第九号交响曲》的开始就是一个非常显著的例子：

谱例 29

Moderato maestoso
Trombones
p
[W.W. & Strings: E pedal]
Horns, Trombones
(i)

有人告诉我们，这一主题是由《圣马太受难曲》（St Matthew Passion）中的某种东西激发起来的；但它那洗炼的崇高是明白无误的。将其与谱例 28 作一比较表明：两个旋律的形式和进行规律都是相似的；每一个旋律都是一个有限制的渴望的表现。然而，在谱例 29 中，这种“限制的”或是束缚的效果都不是和声的，而是主题

本身固有的一种特性——名义上的 e 小调中的降低第二和第五音级。这种将上行旋律降半音，使它比小调更小调的倾向，极具沃恩·威廉斯晚年作品的特色。

第七到九号交响曲的一致，基本上是一种想像力的一致，这种想像力比《伦敦交响曲》问世以来的任何阶段的作品都更广泛。这些交响曲中的每一部都具有其自己的个性，但是其中没有一部使我们感觉到作曲家思想的某个重要方面受到排斥或压抑。我相信，正是在这最后综合的特征中，《第五号交响曲》精神上的安全感以及《田园交响曲》中潜在的幸福感都不再得到了。这并不矛盾；“不再得到”不是“抑制”的委婉说法。宗教的反应已经痛苦地改变了，如今，音乐中完全地，也是根本地肯定的东西，是人性。

南极交响曲

听众从《南极交响曲》中得到一个无言的寓意——一个面对可怕的遭遇和勇敢地接受战败的人的精神力量。

弗兰克·豪斯

沃恩·威廉斯创作这部作品时遇到很多困难。这里似乎有两个基本问题，其中一个问题涉及作品的总体构思——它应是怎样的一部标题的或概念化的音乐？——另一个问题涉及乐曲的展开：如何把本身具有活力的现成材料当作音乐意象，并产生一部交响曲的结构和契机[1]。解决方式必然是调和立足于作品之外来指点这部作品，说它既不足以称为交响乐式的，也不足以称为标题式的，那是容易的——说它容易，是在再一次聆听到它以前。这是因为，尽管有其薄弱之处，《南极交响曲》却具有一种特殊的力量；即使对于沃恩·威廉斯的音乐观最少同感的人，也会被它那具有十足魔力的音响一再吸引。使交响乐式的境界削弱最甚的原因，是已经固定在电影配乐中的乐思生硬的并置：第一乐章和第四乐章是特别薄弱的环节。但是即使是这种出于便利目的的手法也不完全是负面的，它所提供的戏剧可能性在《第八号交响曲》（第一乐章）和《第九号交响曲》（第二乐章）的结构上留下了积极的记号。

五个乐章中的每一个乐章都写有一段文字。其目的

---

[1] 电影音乐和《南极交响曲》之间的关系，见 A. E. F. Dickinson 的《Vaughan Williams》（Faber，1963），第 449～450 页。

是使它普及化而不是特殊化。这些文字印在总谱的卷头，而从来没有打算成为演出的一部分：第三乐章和第四乐章的连结便是一个足够实际的理由——不要试图胜过作曲家本人，即使在唱片上❶。

第一乐章（前奏曲）的结构十分自由，但分成三个主要部分。其中第一个部分完全建立在开始的主题上（谱例 28），它在第四和第五乐章中重现，并可能被认为是整部作品的基本的“前导主题”（motto）。接着是一连串的插段，主要以舞台景色为特征：沃恩·威廉斯大部分南极的音乐在这一部分引入，其他基本动机也在这里出现——深沉的铃声和沉重的弱拍和弦。最后一个部分是以一个“类似号角花彩”（quasi fanfare）（小号）开始的；开始的主题立即以一种较为急迫和集中的方式继续下去，号角花彩的动机与它相结合而产生一个强有力的高潮。雪莱（Shelley）的《解放了的普罗米修斯》（Prometheus Unbound）中的诗句，概括了《南极交响曲》整个作品的精神：

---

❶ 唱片公司曾感到这种诱惑难以抵制，不过，在 H. M. V. ASD 2631（伦敦爱乐管弦乐团/博尔特〔Boult〕）上有一次“原样未改的”（straight）演奏—— 一次非常好的演奏。

忍受那怀有无穷希望的痛苦，原谅那比死亡或黑夜更黑暗的邪恶，蔑视那仿佛是万能的权力，不动摇，不畏缩，也不懊悔：

这……就是善良的，伟大和欢乐的，美好和自由的，这就是生命，幸福，绝对的权威和胜利。

关于中间插段，第一点要强调的是在沃恩·威廉斯过去的作品中，从不曾写得有如此的气氛。他最接近这部作品的手法是在《骑马下海人》中，在此提到这部作品特别有意思，因为它的戏剧性主题基本相同：人与自然相对，而“人勇敢地接受战败”。那热切的人声❶，风声器（wind machine）和织体的某些特质在歌剧中已有先例，但《南极交响曲》采用了更为精巧得多的设备，从中产生了它特有的气氛。主要的要素可能是孤立的：钢琴和木琴那冷硬的闪烁；钟琴和钢片琴那清越的音色；颤音琴（vibraphone）那清澈而柔软的音质；当然，还有竖琴与弦乐那更为人们所熟悉的气质。这些音乐手段都运用得十分精确；值得注意的是，作品中的音乐材料都通过小二度和增四度音程，与《第六号交响

❶ 一位女高音歌手和一个女声小合唱团（SSA）。

曲》（第二乐章和第四乐章）中的音乐意境保持着不变的关系。

第一乐章的形式是一幅以谱例 28 为框架的风景全景画（panorama）：两个互相斗争的力量——人类与自然——“显露”到如此程度，而结尾是乐观的。第二乐章（诙谐曲）使人们从中心问题解脱出来。它以海的音乐的一支优美的曲子为开始，谱曲十分灵巧，其中编进了电影配乐中标注着“鲸鱼”的一段段落——见《诗篇》（Psalm）104 的卷首文字：

> 船驶去了，
> 那就是你制造的海中怪兽在那里游戏。

海的音乐来源于一个节奏的与和声的音型（i），以及一个关系主题（ii）：

谱例 30

(i) Horns *p*

(ii) W.W., Tpt. *p grazioso*

把谱例30与《大海交响曲》诙谐曲（谱例5，第32页）的开头作一比较是值得的：二者的冲力基本上是一样的，主要不同之处就在于青年和老年。乐章的第二部分，其奇妙的小号曲调是建立在“企鹅”上的。海的音乐返回了，非常简短，是作为尾声出现的，因此其形式是A－B－结尾（A）。它达到了本身的要求，同时延续已经建立起来的“全景”的感觉。

第三乐章（风景）是最依赖纯粹的响亮音调的一章。在此，它的形式也可以被描述为“全景式”的，不过它是一个带有再现特征的全景。一开始时两个长笛结合在一起吹奏大二度，加弱音器的法国号吹奏出一个与《第六号交响曲》尾声（参见谱例27，第86页）有关系的主题：

谱例31



长笛音型辉煌而令人动情，然而法国号主题的延续听起来不自然，或者人们认为最初的乐句应该是贯彻始终的。沃恩·威廉斯在这一荒芜景色的描绘中采用了——

更确切地说，是再一次采用——这一乐句，这对于任何一个听过《第六号交响曲》的人来说，必然是有意义的。第一件有划时代意义的事——以无装饰的八度奏出的一个纯卡农段——完全由三全音和小二度组成：在《第六号交响曲》的诙谐曲中所释放的音乐力量，在这里固定下来，而其效果可以更加令人恐怖。这些宁静的八度音程，以及它们的以块状和弦（管乐器，*pp*）奏出的伴随主题表现柯尔雷基（Coleridge）的铭题（日出前的赞美诗〔hymn before sunrise〕）是意料不到地贴切：

冰瀑呀！从山顶
猛力地向巨大的峡谷挂下来——
我觉得像是听到了那洪流的强大声音，
立刻在它们那猛冲直泻中停步！
静止的洪流！无声的大瀑布！

在进一步的风景微光闪烁之后，这件有划时代意义的事便耸立在我们面前；管风琴奏出了块状和弦（*fff*），并以管弦乐壮丽的戏剧效果为烘托——毫无疑问，这是管风琴音调从未有过的最意味深长的闯入。

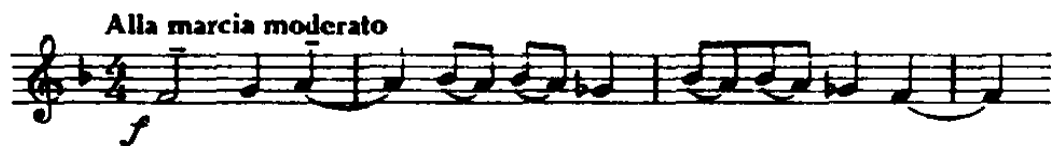
在激起人们敬畏之感的音乐高潮的笼罩中开始下一个乐章（间奏曲），是以加弱音器的法国号主题的简短的回忆作为前奏，这是天才之笔。描绘人的抒情音乐（独奏双簧管）从非常强烈的恐怖气氛中出现——用但恩（Donne）的诗句（日出〔The Sun Rising〕）来形容可谓十分精确：

> 爱情，全都一样，季节、气候、钟点、日子、月份，这些时间的碎布都不能理解爱情。

简朴的双簧管旋律仿佛又回到了沃恩·威廉斯很早以前的作品中，但是有一点不同：许多降音变化以及不断的力度改变，都赋予音乐一种深刻的不安之感。倘若我们想起《云雀高飞》（The Lark Ascending）或《伦敦交响曲》，那是带着对插进来的那几年的深深的理解。音乐设计再次出现了一连串有联系的插段，结构的宽松被突出而不是被双簧管旋律的简短返回所掩饰。“前导主题”（谱例28）和另一个基本动机（深沉的钟声）都被再次引进：从音乐上来说，人们寻找可能的标题音乐特点，看来是如此武断，但这些特点是难以捉摸的。正是在这里，富有同情心的听众很可能发觉其目标的某种

不确定性。“前导主题”采取了一种新的形式，它先现了终乐章中所用的进行曲式的音乐：

谱例 32



终乐章（尾声）几乎完全建立在第一乐章的材料上，作了许多修改。主要线条来自谱例 32，其曲调是挑战的，然而又充满厄运感的进行曲。终于，在那深沉的钟声再一次出现之后，我们又听到了无词的人声和风声器——这是自第一乐章之后的首次出现——还有一个返回，返回这部作品开始处的高贵风格音乐（谱例 28)。这个结束段落，从整体来看不是终乐章，但它是真正沃恩·威廉斯式的尾声。其风格吸引人们将它与《约伯》和《伦敦交响曲》进行比较，尽管事实上它与这两部作品并不相同——谱例 28 是这部作品的主要主题。因此尾声便是一种实现，它以其最有力和最明确的表现方法重新肯定了人的价值——但饶有意味的是，它也将莫测高深的深渊留给了我们：人声和风声器有最后的发言权。

斯科特最后日记的卷首见深识广地详述：

我不懊悔这次旅行；我们冒险，我们很明白这一点，事情出来和我们作对，因此我们没有理由抱怨。

这段文字代替了引自《圣经外传》（Ecclesiasticus）的一段相当明白的、几乎是吐露心声的一段话。同样地，这个凄凉的声音从听力范围逐渐消失的（niente）结尾取代了早先以温暖的G大调和弦（fig. 17——第144页之后五小节）告终的意图。走“没有走过的路”，在沃恩·威廉斯的作品中，再也没有比这里更加意义重大的了。

d小调第八号交响曲

这部交响曲是为名为“舒伯特”的管弦乐团而谱写的：乐团添加了竖琴，同时也额外加进了大量的打击乐器，包括作曲家所熟悉的一切乐器。

拉尔夫·沃恩·威廉斯

自从《伦敦交响曲》问世以来，沃恩·威廉斯的下一部作品第一次愉快地接受了和它紧接着的前一部作品

在情感上和哲学上的表现方向。“愉快”对于《第八号交响曲》来说是一个准确的字眼，尽管其中不乏阴暗的色调和多愁善感的因素，但仍具有相当的心灵上的光明和幽默的性质——这些素质都几乎肯定会使它获得“小第八号”（the little Eighth）的绰号。的确，它的规模比较小，内容也不具备《田园交响曲》以来构成每部交响曲特色的“想像力的浓缩”；但这些事实则应该引起我们的警惕，特别是第一乐章证实了其本身是非常出色的一组包含作曲家思想多个方面的变奏。终乐章也是独树一帜的喧闹的回旋曲，它以很强（*ff*）结束，没有一丝一毫尾声的意味。

关于这一作品接受了《南极交响曲》的经验，这个观念是至关重要的：谁能有别的方法来解释《第八号交响曲》的多个侧面，和它从那“精神探索的痛苦”得到的解脱呢？接受并不意味着满足；心灵的明亮贯穿着悲伤和忧虑，甚至在终乐章之中。许多感觉是在温暖的人类关系的层面上，其根本的“气氛”可以说是乐观主义的。然而，《第六号交响曲》的精神创伤，还是存在于背景音乐之中。

当这一作品刚出现的时候，人们过多地注意了它的管弦乐团的效果。除了管钟和三个定音的锣——这些是

当总谱在以另一种形式完成的时候，从《图兰朵公主》(Turandot) 借鉴来的——以外，这些添加的乐器从《南极交响曲》就沿用下来。无论如何，除去终乐章以外，《第八号交响曲》在配器方面基本上是适度的。诙谐曲与谣唱曲（Cavatina)（第二乐章和第三乐章）分别限于采用木管乐器与弦乐器。甚至在诙谐曲中，木管、法国号和小号也仅以双管编制的形式出现（第三巴松管标注着“随意处理”〔ad lib.]），而在第一乐章中，三支长号直到最后高潮时方才进入。织体变化多端，其中有些是高度透明，并且是由几个协调完美的声部组成。刚开始的小节便是一个鲜明的例子：请留意高音弦乐组（分奏和拨奏）上方颤音琴声部的重叠，竖琴和钢片琴那优雅的手法以及长笛旋律的离群而立，整体效果设想明确，与音乐的实质是密不可分的。

开始的乐章（幻想曲）是一组无主题变奏——作曲家将它描述为“寻找主题的七段变奏”。然而，主题的基础还是足够清楚的。首先这里有两个上行四度（i），它们不久就与长笛旋律（ii）联合起来，尽管它们使自己处于同样独立的状态。那充满激情的弦乐线条（iii）以其强烈的下行冲动和调性的动荡不安而与（i）相对立：

谱例 33

Moderato
Trumpet
(i)
p
Flute
(ii)
p
8va
Vlns.
(iii)
F min.
A min.
C min.
E min.
F min.
ff appassionato
8va
A min.

这一材料是作为一个“即兴”[1] 的基础而贯彻始终；四度具有很好的效果，（i）和（iii）之间的张力便是一个持续不断的活力泉源。注意（ii）中《南极交响曲》的降 D，这个特色已经成为总体表情的和声的一部分，是沃恩·威廉斯最后阶段所独有的特色。

---

[1] 按照沃尔顿（Walton）的观念——亦即，某种比变奏更自由但严密构成的东西。

作品中的变奏群受惠于奏鸣曲构思的某种东西：变奏二和变奏三与变奏三和变奏七相似，而变奏三和变奏七将“阴性”对比按照传统的方式与一个第二主题联合起来。此外，变奏四和变奏五的性质多少有些像是一个试探性的发展部。因此音乐的戏剧生命存在于两个截然不同的层次中：存在于每一个变奏之内——（i）和（iii）之间再现的张力——并且存在于变奏群之中。

作品表现力的范围是惊人的。这里具有与《第四号交响曲》激烈的节奏和对位风格十分类似的音乐段落——变奏二和变奏六——紧接着便是与《第五号交响曲》那宁静的复调相像的音乐段落，尽管有着重要的差别——指变奏三和变奏七。这些《第五号交响曲》式的变奏在感觉上所引起的温暖与作品的调式关系不大，而在音调上真是完全不同：

谱例 34



谱例34表明变奏三的开始，这是一个带有非常温柔和亲切之感的段落，在这一段落中，（i）和（iii）上升与下降的原则在和声上调和起来。这个变奏曲之注定要返回，是很独特的。造成这个返回的情况带有挑战的意味，是因为乐章中部的探讨性努力都已经在混乱中结束了——这是由那破坏性的三全音（变奏六）引起的混乱。于是，人的抒情必须予以加强：变奏七的曲谱更丰富，给人更深的慰藉感。接着，一个进入D大调的旋律带来一个巨大而肯定的高潮：来自谱例34的下降和弦变为一个宽阔的颂歌；这时第一次进入的长号为音乐增加了分量并以自信的上升四度跨步向前。这一个大的陈述渐渐下沉，在低音弦乐上以一种深沉的完满感而消逝。在简短的结尾又重新采用《南极交响曲》中第二、三和四乐章的手法：d小调开端被简短但却深切地回顾。

2/4拍的诙谐曲（进行曲风格的快板）几乎是以表示轻蔑的音乐开始和结束的一场顽皮游戏；其结构是即兴性质的，每一个乐思都自发地激起下一个乐思，而它的织体中许多都具有一种粗糙的带有泥土气息的幽默。其调性是c小调，但却具有进一步的降音变化使音乐情绪为之黯淡和敏感，将其本身与《南极交响曲》和《第

六号交响曲》的一些方面联系在一起。对比的，像是三声中段的音乐段落（行板，6/8）以嘲弄的假正经开始——一首带有嘲弄意味的自我模仿的曲子，如果曾经有过这样的曲子的话。但是由低音木管部所奏出的听起来有趣而怪异的音乐，当转由长笛吹奏时，便变得抒情优雅起来，长笛与双簧管和单簧管结合起来，产生一个美丽的小田园插段，完全摆脱了不自然的“返回”。高度压缩的结尾与再现部的联合段落——一个仅三十小节的快板——重新肯定了作品的基本特征：奇妙而沙声的密接和应，其中每一个管乐演奏者都有一个机会奏出应该可以与《第四号交响曲》和《第六号交响曲》中的赋格织体相比较和对照的音乐段落。

《诙谐曲》是一个新的合成，这一点是再清楚不过的了。其短抒情曲的性质也是如此；或许不太明显的是，几乎沃恩·威廉斯弦乐作品中所有受人喜爱的特征，在此都使我们迷惑不解。其中一个值得注意的缺少的东西是“块状和弦”。各个方面都使这一音乐和许多表面上相似的音乐有所不同，不过最重要的不同是在调性的处理上，特别是主调性 e 小调与远关系降记号调相互作用的处理方式上——尤其是 c 小调和它的关系大调降 E 大调。这是一个积极的处理方式，它大大地增强了表情

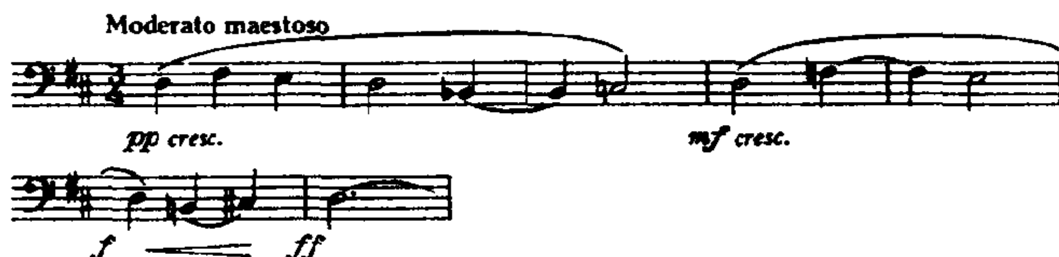
的精妙。

对比段落安详地在降 E 大调中开始，虽然织体中存在着张力；但这里并没有调号的改变，音乐在降 E 大调中“解决”的感觉，不久便为 e 小调和声那安静的插入所缓冲，这里再一次——无论多么短暂——瞥见《第六号交响曲》，使音乐调性上的动荡不安有了一种新的色彩。在一个“幻想曲”性质的中间段落之后，有一个奇妙的压缩了的再现部，在这一再现部中，占优势的调性紧张度被进一步增强了。因此那最大的安详（E 大调）是作为经验的成果，而不仅是作为一种可以深深感觉到的情绪而出现的。这就是为什么说把这种情绪描绘为“怀旧”是笨拙和不合适的一个理由；另一个理由是听众强烈地感觉到这个抒情短曲是一个八十岁老人的音乐。

在最后的触技曲中，年轻人和老年人是一体的。在向科普兰（Copland）表示首肯的时候，沃恩·威廉斯可能把它叫作“为平民而创作的触技曲”：主要主题材料来自最古老和最朴素的音乐材料，其外观是浓厚的平民风味——从这个词严格的、几乎被遗忘的含意上来说。然而，在开始的一些小节中的大 - 小调紧张度——作曲家说它是“一个相当险恶的开端”——立刻告诉我们这

并不是一个只有纵情自满的乐章。

谱例 35



这样描述 D 大调，和在其他三个乐章里始终运用降音变化是不矛盾的。倘若说谱例 35 有什么“凶险”之处的话，那只能是它吸收了《第六号交响曲》独具特色的张力。无论如何，要点就在于这种张力确实是被吸收了。前此，D 大调在整个作品中只出现过一次，即在第一乐章的高潮处。在那里，通过搜求和冲突，痛苦地到达的；而在这里，它具有一种重新肯定的性质，音乐的破坏力量完全被它抑制。(在终乐章的高峰——总谱第 90～91 页——不乏谱例 34 中那样的节拍整齐的下行——在它后来的半音的形式中。)基本上，惹麻烦的插段都在远关系降记号调中。它们一直冲击到最后，甚至打断，也因此而强调了 D 大调最后的轮唱曲的狂欢气氛。

《第八号交响曲》标志着一个重要的阶段，值得研

究❶。不要因为其规模较小而误入歧途，或在研究其触技曲时为那些声音和演奏所迷惑。

e小调第九号交响曲

如果你认为这部交响曲有哀歌的含意，那就错了；倒不如说它仿佛打开了一个新的篇章。沃恩·威廉斯避开感伤的情调，最后一次启用那些储备的材料——由于没有更好的字眼，那就还得将它们称为幻想。

麦可·甘乃迪

正是这部作品，它不是出自一个疲惫老人的手笔，而是出自一位富有经验者的手笔。

詹姆斯·戴（*James Day*）

这是沃恩·威廉斯最后一部主要作品。正如我们所看到的那样，他的斯科特的音乐将过去仿佛是互相排除、属于两个感情世界——即《第五号交响曲》和《第

❶ 还有一些论点见本人在《Music and Letters》，xxxviii（1957），3中的分析，少数章节已用在现在的讨论中。

六号交响曲》——的意象形态引到一起来了。《第八号交响曲》明显地建立起一种新的合成，采用的是一种明确的交响曲的曲式结构；在《第九号交响曲》这部比它的前一部作品较为忧郁的作品中，作曲家开始挖掘他那新近统一起来的风格中更深的潜力。那富于表情的特性立刻就表现出英雄的和沉思的、反抗而忧思满怀的表情，仿佛《南极交响曲》的人类价值在此又根据当代的经验重新被思考，重新被创造了。这里有许多阴暗的幻景，和怪异作斗争的感觉也绝非遥远；不过，正如《第八号交响曲》一样，它的基本特征是一种合适的乐观主义。

这一部作品中占优势的音调与《第八号交响曲》的迥然不同，因为这里没有任何事物可以被描述为“心灵的光明”，而那在很大程度上是与《第六号交响曲》的精神创伤有关系的。作曲家的草稿表明《第九号交响曲》的开始是某种标题交响曲，描述的是索尔兹伯里（Salisbury）和周围的乡村景色：第一乐章打算写成“威西克斯前奏曲”（Wessex Prelude），最后的“风景画”，而我们都知道索尔兹伯里平原，史前巨石柱和哈代的《黛丝姑娘》（Tess）都与这个地方有些关系。然而，作品的标题“在旅途中把它弄丢了——所以现在，啊，

不，我们从来没有提起过它”（沃恩·威廉斯语）[1]。这些最初的意图都在《第九号交响曲》的音调和内容中反映出来了，这是用不着争论的，而且它们至少关系到乐曲中的两个乐章的曲式。不过，即使人们不知道这些与威西克斯有连带关系的事，《第九号交响曲》仍然会打动许多听众，这是因为沃恩·威廉斯的创作是处在最具哈代特点的心境中。这不是风景画的问题——这是无关紧要的，也不是任何别的和图画有关的事；它涉及到的是作曲家对于人性的反应，他对于现实所持有的观念，以及他的音乐创作中最本质的东西的表现。或许，人们可能想起《统治者》（The Dynasts）那种阴沉的庄严宏大，或者想起像《起火的渠道》（Channel Firing）和《月蚀》（At a Lunar Eclipse）这样的诗；那是幻想的哈代跃进了人们的脑海。

作品所要求的管弦乐团设置与《南极交响曲》的相似，甚至也用了深沉的钟——虽然没有颤音琴和钢琴等。所添加的乐器包括三支萨克管和一支夫吕号（flugelhorn），后者是铜管乐器，夹杂在铜管短号中和军

---

[1] 第一次演出的节目注解，沃恩·威廉斯在其中开了个最具挑衅性的玩笑。

乐队中。它的音色颇具特色，总谱中明确禁止用短号来代替它。作品的开始和结尾处对于萨克管的处理方式令人想起《南极交响曲》中的没有歌词的合唱。色彩是这部作品整体构思中不可缺少的部分，虽然不像在《第八号交响曲》中那样明显。有些段落写得十分强烈；不过细细想来，其效果则是那些敏感的听众不会怀疑作曲家的本意是要表现出一种重压的粗犷——比如说，像《第四号交响曲》的结束阶段那样。那种由开放和明晰的织体所提供的鲜明对比，使《第九号交响曲》的声音具有一种富有特色的浓度，在第二乐章中，这种对比甚至成了一种结构的原则。

四个乐章中没有一个乐章可以被简单地与任何传统曲式联系起来。或许我们记忆中最有用的先例便是《第八号交响曲》中的诙谐曲，因为它将诙谐曲和三声中段的基本要素进行转换，产生了只有它自己所特有的结构。这种过程既有利于随意性，也有利于浓缩，而这两种特质都存在于《第九号交响曲》中。

开始的乐章（庄严的中板）并不是奏鸣曲式。奏鸣曲的因素确实包含在内，但曲式是从两个主部主题和两个副部主题自由地、恰到好处地发展而来。至少，主副之分是它们第一次出现时的样子，但它们随后的活动，

却带来了各式各样的主题扩展与结合，使观念为之改变。第一主题已经被引用过了（谱例29，第92页）；而其他主题则按谱例36所示相反的顺序展现。这三个主题共同的倾向是把它们自己严密地限制在只有两个或三个音程的再现模式。谱例29的模仿性处理可以和这种处理相配合，这也是一条线索，从中可以看出这一乐章的强度。谱例36（i）在谱例29的反陈述之上被引入，紧接“恸哭的”萨克管。第二个主要主题（ii）包括了来自《第六号交响曲》——沃恩·威廉斯的另一个e小调交响曲——开始几小节的一个不祥的然而清楚记得的音型（*a*），接着就被它缠住，这个音型已经由萨克管吹奏过（大总谱，第3页），它那神秘的语调现在扩展成为一个新的主题。在这一乐章里，那些主题自始至终相互渗透，变更着已经建立起来的形态：这是一个新的起点和更进一步的音乐强度的泉源。第二个副部主题（iii）和（ii）是一对，也是（i）的一个抒情的自由式改编。在乐章的最后高潮处，这便成为一个C大调的感叹式的大陈述。

谱例 36

(i) Vlns. *f*

(ii) Clarinet *p cantabile* a
Gmin. G maj E♭min.

(iii) Vln. 1 *p*

用奏鸣曲的用语来说，(ii）和（iii）是第二主题群，然而其音乐并没有奏鸣曲的风格。第一主题（谱例 29）立刻再现，这一次是（iii)，而不是（i）在它的上面下行。在每个阶段，主题的某种新结合、扩展或互相渗透是明显的——而人们在掌握了主要的要素之后还会有新的发现。就调性而论，这证实了如果用奏鸣曲的先人之见去处理这一乐章则是走入歧途。其主要调性中心是 E 大调、G 大调和 C 大调：这些调性都是起稳定作用的，e 小调在此运用了一种力量，这种力量最后似乎是坚定而持久的。沃恩·威廉斯对于调性的掌握从来没有像他在最后十年里那样炉火纯青，此时他对于调性矛盾的感

觉达到了最丰富、最透彻的程度。无论从哪一方面来讲，这一乐章都堪称一个高度浓缩的乐章，在它的结束阶段，这一浓缩表现出一种富于哲理性的平静。在此人们可能回想起《第五号交响曲》第一乐章的结尾——指结尾的音调。但正是《第六号交响曲》和《南极交响曲》结尾的音乐材料在这里是少不了的❶。

在慢板乐章（稍慢的行板）——在很大程度上实际是中板（♩ = 100）——中我们发现一个夫吕号的沉思的主题与一个进取性强而配器激烈的节奏生硬地并列。其主题来自一部已经放弃了的音诗《海滩》（The Solent），它写于《大海交响曲》的那一时期❷，但那些降半音的 D 音又显示出它被赋予了新形态：

---

❶ 在这个乐章中的一处——第 16 页，fig. 10——“南极”环境中再次听到《第六号交响曲》（谱例 27，第 86 页）还有《南极交响曲》（谱例 31，第 98 页）的尾声中的五音符表情。

❷ 这个主题的开始曾和“没有限制的起伏的胸膛”动机（谱例 3，*a*——第 30 页）相比较，不过，也有可能是“夜晚独自在海滩”。

谱例 37

Andante sostenuto
Flugelhorn
(i)
p lontano senza vibrato
Poco animando
Brass
(ii)
poco f

这个有韵律的乐思原先是与索尔兹伯里平原的幽灵鼓手相联系的，他在标题音乐“我们永不提起”中出名。我们很难回忆起另一支曲子，其中有两个这样不同的乐思如此有意义地并置：它们之间惟一的联系实在薄弱——一个里面是 D－降 D，另一个里面是 D－升 C。夫吕号主题可以说是静态的，总是保持在同一个音高上。与其相对的节奏（和速度）变得越来越粗野，并且以两种或三种令人着魔的旋律形态表现它自己。

人们对于这一乐章中部沉思的弦乐音乐的第一个反应，便是它与《第八号交响曲》的谣唱曲中的对比段落十分相似：调性相同（降 E），旋律和节奏都明显地相类似。但是这段音乐的情绪更为专注，其和声织体本身

也有其独特的色彩。接踵而来的是一场宽阔的雄辩，但其情绪依然纯洁而柔和。这一非常生动的段落——它在最后被简短地召回——的全部要点之所在，就是它的超脱于乐章的其余部分之外。任何试图使它“适合”什么的指挥家，很可能得到适得其反的效果。

诙谐曲是一种激烈的、讥讽的类型，可以广泛地和《第六号交响曲》相比，虽然它更加依赖色彩上和力度上的破坏性效果，而不是对位的混乱。一些熟悉的特点立刻出现了：

谱例 38



注意三全音（*a*）以及在两个中间小节中降 A（＝升 G）音的二重角色：f 小调和 E 大调按照《第六号交响曲》的样子（指尾声中的 e 小调和降 E 大调）被集合在一起。

谱例 38 是五个主题中的第一个。其结构是插段式和随想式的，和《第八号交响曲》中诙谐曲的结构相像而更甚于它。其色彩和织体都令人想起《第八号交响

曲》，在萨克管的“圣咏”，（chorale）中有着《南极交响曲》的某种东西。萨克管在这一乐章中扮演主要角色，但它们并不是像在《约伯》和《第六号交响曲》中那样单只起着讽刺作用：它们姗姗来迟的圣咏曲调有一种特别动人的忧思（块状和弦）。然而，绝大多数材料，都心照不宣地是无足轻重，其夸张的节奏如果不是恐吓就没有意义。这里隐约闪现着《第六号交响曲》那启示录中的恐怖情景，但是也有富于哲理性的超脱。

终乐章发生了问题。用作曲家的话来说“这实在是两个乐章无间断地演奏，由反复再现的三个短乐句连接起来”。看起来，缩短为两个乐章的作法是在一个早期阶段决定的；但无疑这个决定——至少一部分——是一种便利的方法，起因于一种想要利用为索尔兹伯里标题音乐所写的草稿的愿望。这一乐章的第一部分——作为引子而言，觉得它过于冗长——是松散的插段性质的，当第二部分开始时，也绝看不出它比插段有更多的内容。事实上，这第二部分有力的持续着，从结构上，而不是靠插段达到了肯定的高潮。（高潮为 C 大调——参见开始的乐章。）但是这一终乐章从总体来说并不是必不可少的，无论人们想怎样看待它。

作曲家关于“三个短乐句”所起的连结作用的提法

有些使人迷惑。这些乐句中的第三个是一个重要的主题（大总谱，fig.6），它无论在形态上，还是在模仿的描述上，都与这一交响曲开始的几小节（谱例 29）有着一定的血缘关系。这在乐章的第二部分有力地表现出来。这些连接句中的第一句，是一个令人难以忘怀的警句（epigram）：

谱例 39

Andante tranquillo
Brass, Harps

答题音型（小调）让人感到是修饰最初的陈述（大调），这一方式使得谱例 39 有几分像是沃恩·威廉斯最后阶段的一个缩影。其余的“短乐句”是另一种和弦式音型，最初听到它是作为谱例 39（第二次出现）的对手句（pendant），但没有那么重要。

尽管作为一种结构形式来说终乐章有其弱点，但它仍然令人感动，甚至是难忘的。交响曲的表现力范围扩展了，包容更加丰富了，哲学意味的音调得到确认，而听众们被来自其他乐章的材料引起的一些联想逗弄着。田园诗似的开场是高尚的，然而带着忧郁的沉思：请注意在名义上是 e 小调表情段落（参见谱例 29 及其后续

部分）中的那些微妙的升降变化。构成第二部分基础（fig.16）的中提琴主题增加了“幸福”（blessedness）——一种如今完全是人性精神的幸福。因为在交响曲的终止处没有金门，只有人的勇气和对深渊的挑战。E大调结尾伴随着萨克管朦胧吹奏出来的F和G的和弦，所表现的幻景正是那样。《大海交响曲》那“不满足的灵魂”仍然在向往、在渴望，但是作品的框架，无论在音乐上还是精神上，都已经变换了——经验便是一切！